

MOHÁCSI ANDRÁS

ANYAG ÉS SZERKEZET,
MINT AZ EKLEKTIKUS
SZOBRÁSZATI
KIFEJEZÉSMÓD
ELLENTÉTE

DLA ÉRTEKEZÉS

2004

PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM MŰVÉSZETI KAR
KÉPZŐMŰVÉSZETI MESTERISKOLA

MOHÁCSI ANDRÁS

**ANYAG ÉS SZERKEZET,
MINT AZ EKLEKTIKUS
SZOBRÁSZATI KIFEJEZÉSMÓD
ELLENTÉTE**

DLA értekezés

Témavezető:

Bencsik István szobrászművész, professor emeritus

2004

TARTALOM

3. oldal	I. Bevezetés
6. oldal	II. A disszertáció témája, felépítése
8. oldal	III. Az eklektika és hatása
26. oldal	IV. A megalit kultúráról
39. oldal	V. A mestermunkáról
65. oldal	VI. XX. századi szobrászat formai, szerkezeti felvetései
74. oldal	VII. A szobrászat autonómiája
97. oldal	VIII. Az eklektika visszavág
111. oldal	IX. A disszertáció tanulságai
118. oldal	X. Jegyzetek

I. Bevezetés

1998 nyarán, a DLA képzés végén, elkezdtem a mestermunkámat, egy kőszobrot készíteni, melyet a következő év elején fejeztem be. A szobor négy részből áll. A részei a következők: alapzat, oszlop, zárókő. Az alapzaton, ferdén áll egy enyhén megdöntött oszlop. Az oszlop egy kisebb, elforgatott oszlopelemmel folytatódik, melyet horizontálisan egy nagyobb zárókő fed le. Az elemek egymáshoz képest a térben, egy kicsit el vannak csavarva. A kőelemek csapolással illeszkednek egymásba. A kő anyaga gránit, méretei 220 x 250 x 80 cm.

Ennyi is lehetne egy szobor leírása, de itt most arra teszek kísérletet, hogy leírjam azokat az élményeket és összefoglaljam azokat a gondolatokat, melynek hatására ezt a szobrot létrehoztam. Biztos vagyok abban, hogy ezek leírása is jellemzi a kort, a XX. és XXI. század fordulóját, amelyben a szobor és az írás született. Azt hiszem azonban, ez adja meg ennek a disszertációnak az értelmét, hogy épp az alkotó próbálja meg leírni, melyek azok a körülmények, hagyományok, elméletek, amelyek hatottak rá, amelyek, részben készítették arra, hogy szobrot készítsen. A mestermunkához kapcsolódó elméleti kérdések taglalását jelenti a diplomadolgozatom.

Az a szobor, amely a DLA képzés végén, mint mestermunka készült el, egy folyamatos szobrászati, forma- és téralakítási nyelvújítás részeként jöhetett csak létre. Az egymás után jövő szobrászati nemzedékek mindig hozzátettek valamit, amittől a szobrászati kifejezés lehetőségei megnövekedtek, határai kitágultak. A szobrászat kifejezési lehetőségei ma már hihetetlenül gazdagok. Mégis, úgy látom, hogy csak a XIX. századi szobrászati nyelv elutasítása révén szabadulhatott fel a szobrászati kifejezés, amely kialakítása során már képes volt, a festészet nagyjaihoz hasonlóan, egészen újszerű és hiteles életműveket felmutatni.

A disszertáció témája a XIX. századi eklektikus szobrászat és a XX. századi szobrászat egymással való összehasonlítása, ütköztetése. A saját szobrom részint apropó arra, hogy ezt a témát kibontsam, de nemcsak az. Arról fogok írni, hogy a szobrom elkészítése közben egyszerre jelent meg a formai és teoretikus kihívás. Látni kell, nem csak művészetelméleti kérdés számomra az, amiről írtam. Szeretném megmutatni, hogy egy alkotói folyamat, a maga döntéseivel óhatatlanul a felszínre hozza a maga elméletét. Egy alkotó a saját munkásságát részint közösnek érzi bizonyos alkotók munkásságával, de fontosnak érzi azt is, miben különbözik a munkája a többiekétől. A magam szobrászatának kialakításakor láthatóvá vált számomra, hogy a saját alkotásaim a szerkezeti elemek egymásba épülését hangsúlyozzák. A szerkezet láttatását kiemelő, a tér fokozottabb megjelenítését szem előtt tartó, csak egy bizonyos anyagból építkező szobrász vagyok. A saját szobrászatomat meghatározza a szobrászat átalakulása, mely a XX. század elejétől radikális változásokat hozott a szobrászat történetében.

A XIX. század végétől megjelenő szobrászat a századforduló táján kezd radikálisan szembefordulni az addig létező formanyelvvel. Úgy látom, a szobrászat ekkortól kezd olyan felfedezéseket tenni, amely a kifejezési lehetőségeit azóta is folyamatosan megújítja. Ennek a megújulásnak az egyik oka az, hogy az addig létezett viszony, melyet a szobrászaton belül az anyag, a szerkezet, a felület, a kompozíció és a térhatás együttese jelentett, a XX. század elején teljesen átalakult.

A szoboralkotás módját a szobrászok egy része átírta. Kezük nyomán átalakult a szobor viszonya az ábrázoláshoz. Megváltozott a szobrászaton belül a szobor anyagának és plasztikai kialakításának viszonya. A szerkezet, és az anyag előtérbe kerülése radikális változásokat eredményezett a felületkialakítás addig ismert módozatainál is.

Mindezek a változások kihatottak a szobrászat addigi helyzetére, a szobrászat értelmezésére. Az eklektikus szobrászat a XIX. század végéig reprezentációs és alapvetően dekorációs feladatokat látott el. Később már a szobrászok egy része, mint Rodin, Meunier, olyan személyes hangot ütött meg a szobrászaton belül, amire a reneszánsz és barokk korban nem láttunk példát.¹ Általuk, újra megjelenhetett a szobrászaton belül a személyes egyedi hang, az önálló, egyedi formaképzés.

De nemcsak a személyes kifejezés lehetősége alakult ki. Megváltozott a szobrászat szerepe is. Bár megmaradt a köztéri szobrászat egy részének szinte kötelező, kincstári unalma, és stílusának eklektikus jellege, mégis, a közönség egy része már mást követelt. A múzeumok gyűjteményeinek átalakulása, a szoborparkok kialakulása² mutatja, hogy kultúrán belül a szobrászat megítélése megváltozott.

A XX. század során a szobrászok egy részének munkája nyomán, a forma mintegy elvesztette ábrázoló, közvetlen jelentéshordozó mivoltát. Ami a XIX. sz. közepétől a festészetben belül megtörtént, ahhoz hasonlóan változott meg a műalkotáson belül a forma szerepe. A szerkezet és formálás új viszonyrendje átalakította a szobrászatról, a téralakításról alkotott véleményünket.

A disszertáció ezeknek a változásoknak egy részével foglalkozik, jelesen a szerkezet és anyag új értelmezését emeli ki. Ennek az új értelmezésnek a taglalásával utal azokra a változásokra, amelyek a szobrászat új értelmezési lehetőségeit felvetik.

¹ Zádor Anna (1976) *Klasszicizmus és romantika*, Corvina Kiadó, Budapest, 147.

² Dvorszky Hedvig (szerk., 1987): *Nemzetközi szimpóziumok Magyarországon*, Baranya Megyei Tanács, Pécs, 18.

II. A disszertáció témája, felépítése

A disszertáció témája

Nyilvánvaló, hogy a XIX. század végétől a szobrászat átalakulásának több oka volt. A disszertáció a szobrászati nyelv átalakulásának a folyamatából a szerkezet és anyag viszonyának átalakulását emeli ki. A disszertáció kísérletet tesz arra, hogy a mestermunkát, egy konkrét szobor, a mestermunka elkészítését kiemelje, és az anyag és szerkezet viszonyának egy egyedi használatát megmutassa. Ennek a szerkezetelvű anyaghasználatnak a megismerése azonban alkalmat teremt arra, hogy a XX. századi szobrászat, különösen a kőszobrászat változásaira is kitekinthessünk.

A disszertáció több évvel a mestermunka elkészítése után íródott. Az azóta eltelt idő, óhatatlanul már visszatekintésre ad módot. A szobrászati munka, de különösen a kőszobrászat, egyfajta heroizmust követel meg az alkotótól. Nem egyszerűen fegyelmezetten kell sokáig dolgoznia, de egy különleges, más szakmára nem jellemző, fizikai-szellemi állapot létrehozása közben lehet csak kőszobrot elkészíteni. Ez a disszertáció ellenben nem egy műalkotás. A disszertáció egy konkrét műalkotás bemutatásán, értelmezésén keresztül, a műalkotás értelmezésével, magára a szobrászi tevékenység jellegére mutat rá, és így egészen más hevülettel, szemlélettel íródott.

Mégis, talán, a disszertáció elolvasása hozzásegít bennünket ahhoz, hogy a szobrászat belső, alkotási módszerét jobban megértsük. Remélem, jobban lesz látható az egy szobrász szemével nézve, hogy milyen mértékben intuitív egy-egy téma felvetése, egy motívum felbukkanása egy alkotónál, és választ kaphatunk arra is, mennyire befolyásolja az adott alkotót, korának ismeretei, elméletei.

A disszertáció felépítése

A disszertáció első fejezete a bevezetés.

A második fejezet a disszertáció témájának és felépítését vázolja fel.

A harmadik fejezet, az eklektika művészettörténetre gyakorolt hatásáról vázol fel egy képet.

A negyedik fejezetben a megalit kultúra kőépítészetről olvashatunk. Ezt a fejezetet, mint az eklektikus szemlélet ellentét mutatom be.

Az ötödik fejezetben, az első két, szándékaim szerint, témájában egymásnak feszülő fejezet után, mintegy személyes kulturális válaszként, az elkészült diplomamunkámat mutatom be, és igyekszem elemezni azt.

A hatodik fejezetben, a mestermunka elkészítésének tanulságai alapján, a XX. század szobrászati törekvéseit elemzem.

A hetedik fejezetben arról a szobrászati autonómiáról írtam, amely a XIX. század végétől, mint a kifejezés szabadsága alakult ki.

A nyolcadik fejezet az eklektika továbbélését elemzi.

A kilencedik fejezet a disszertáció tanulságait összegzi.



1. Stróbl Alajos, *Génius*, 1898, bronz, Stansted, Anglia

III. Az eklektika és hatása

Az eklektika fogalmáról

Az eklektika meghatározása óhatatlanul keveredik a historizmus kategóriájával. A historizmus egy kor szemléletmódja, amelyben a különböző alkotók, több egykoron létező kor egykori stílusában, vagy annak stílusainak vegyítésével, eklektikusan alkotott. Maga az eklektika azonban nem egy igazi stílus-fogalom, inkább eszköz volt, amellyel egy adott korban különböző stílusokat felhasználtak. Artner szerint: „Az új városnegyedek utcáiban békésen megfértek egymás mellett a különféle formájú épületek. Stílusukat a szerint választották meg, hogy mi volt a rendeltetésük. Innét a kor építészetének gyűjtőneve, a görög „válogatni” szóból képzett eklektika.”³

Kalmár így ír erről: „A historizmus tehát nem egységes stílus. Alkotórészeit - úgymint klasszicizmus, romantika, eklektika - tekintve is igaz ez a megállapítás. Több mint száz év alatt, kialakulásán, elmúlásán túl számos jelentős változáson ment keresztül és a különböző irányzatok már a

³ Artner Tivadar (1965), *Évezredek művészete*, Gondolat Kiadó, Budapest, 437.



2. Alpár Ignác, *Mezőgazdasági Múzeum*, 1900-1907, Budapest

kezdetekben belső, stíluson belüli vitákat eredményeztek. Szinte valamennyi jelentősebb újítás a társadalmi környezet heves reakciójával járt. Elvi kérdéseket jelentett a klasszicizmus és a gótizáló historizálás közötti ellentmondás, majd stílusvitákat eredményezett a neoreneszánsz, de az első nyilvánvaló eklektikus megoldás is.⁴

A historizmus tehát magába foglal több, a XIX. század során felbukkanó stílust. Déry és Mérey szerint a XIX. században egymás után és mellett, megkülönböztethetünk, pittoreszk, romantikus, középkorias, országhoz és nemzethez nem kötődő, és eklektikus építészetet.⁵ A kor magát sokszor eklektikusnak határozta meg. Ezt a meghatározást fogjuk a disszertációban alkalmazni. Szintén Déry és Mérey írják: „Ez egy eklektikus kor – írták a 19. század alkotói a saját korukról. Az ítélet általában lesújtó volt, ám választ, eltérő alternatívát nem tudtak nyújtani. Az utókor átvette, vagy inkább örökölte az „eklektika” kifejezésének lekicsinylő tartalmát, sőt egyre erősebben elítélő hangsúlyt kölcsönzött neki vagy érzett bele, részben a túlélők természetes fölényérzete okából, részben pedig az eklektika, „tisztá” stílusokhoz képesti (sokszor valódi, sokszor látszólagos) stíluskeveredése miatt.

⁴ Kalmár Miklós (2004): *A historizmus változásai*, <http://arch.eptort.bme.hu/10/10kalmar.html>

⁵ Déry Attila és Mérey Ferenc (2004): *Európai építészet 1750-1918*, Terc, Budapest



3. F.C. Bartoldi, *Szabadságszobor*, (részlet), bronz, New York, 1886

Ma az eklektika elnevezés negatív hangulati tartalmát kerülni akarók, valamint e korszak építészeti értékeit felismerők gyakran élnek a „historizmus” kifejezéssel, ami azonban mint művészettörténeti kategória csak a szakemberek (egy részének) körében terjedt el.”⁶

Herbert Read is az eklektika fogalmát használja: „Eklektikusnak azt a művész nevezzük, aki egyéni ábrázolás mód helyett, készen átvett stílusban, vagy több stílus elegyítésével alkot, egzotikussá válik ez a művészeti alkotásmód akkor, ha az átvett stílusok idegen kultúra termékei.”⁷

Látható, egyszerre több fogalom van használatban a XIX. század stílusainak meghatározásakor. A historizmus fogalma mintegy felöleli a XIX. század egészének stílusváltozásait. A XIX. század végének stílusa volt leginkább az eklektika, de mellette, vele egy időben más historikus stílusok is léteztek. Elfogadva azt, hogy a historizmus a XIX. század szellemi irányzata, mely több, különböző stílus egyidejű használatát tette lehetővé, mégis a későbbiekben részint, mint összefoglaló fogalmat, részint, mint a

⁶ Déry Attila és Mérey Ferenc (2004): *Európai építészet 1750-1918*, Terc, Budapest, 273.

⁷ Herbert Read (1974): *A modern szobrászat*, Corvina, Budapest, 41.

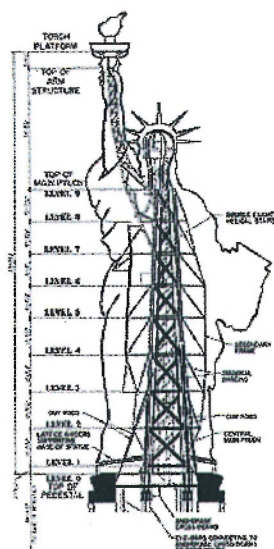
disszertáció témájához elengedhetetlen leegyszerűsítést, az eklektika fogalmát, mint stílust fogom alkalmazni. Ennek van még egy kitüntetett oka is. A századvég szobrászati változásainak elemzése végig kíséri a disszertációt. Ennek az eklektikus szobrászati kifejezésnek az átalakulásáról, egy új kifejezési mód feltűnéséről írtam. A disszertáció végén, azonban, az eklektika részleges fennmaradásáról, mint alkotói mód továbbéléséről fogok írtam. Ebben az esetben már semmiképpen sem tudtam volna a historizmusról írni és így, Herbert Read meghatározásához közelítve fogom használni ezt a fogalmat. Ennek pedig egyszerű magyarázata van: egy adott jelenség, az eklektikus formaalkotás máig lezáratlan történetének vizsgálata, amely megnehezíti ugyan a fogalom pontos történeti használatát, de alkalmat ad arra, hogy egy formaalkotási mód továbbélését meghatározzuk vele.

Az eklektikus szobrászati mód válsága

A XIX. századi szobrászati nyelv, az eklektika szobrászati nyelve volt.

Az eklektikus művészet képviselői képesek voltak a kor igényeinek megfelelően, igen magas színvonalon beszélni ezt a nyelvet. Az a szobrászat a század végének gazdasági fellendülésének köszönhetően rengeteg művet hagyott maga után. A műalkotások a figurális szobrászat keretein belül mozogtak. A szobroknál fontos volt a tematika, a közönség által érthető cselekmény. A szobrok ábrázoltak, megjelenítettek valamit, amit a közönség, hála a művésznek, látni szeretett volna. A megjelenítés, az ábrázolás, a természetes elemek hangsúlyozásával, a formai részletek kiemelésével történt. A szobrok alkotási módja letisztult volt.

A szobrász agyagban megalkotta a művét, majd a megfelelő iparosemberek, bizonyos anyagból, bronzból, kőből, stb. kivitelezték azokat. Az eredendően irodalmi megfogalmazásnak alávetett, a storyt, a históriát megjelenítő művészet, olyan formakultúrát hozott létre, ahol a végső formát adó anyag teljesen függetlenedett az ábrázolandó formától. A XIX. század vége felé a forma kiüresedett, mintegy külső héjként, álcaként jelent meg.



4. Gustave Eiffel tervezte tartószerkezet rajza a new york-i Szabadságszoborhoz, 1884

Az amerikai, new york-i Szabadságszobor egy mindenki által ismert hatalmas bronz szobor, a francia nép ajándéka az amerikai nemzetnek. Azt azonban kevesen tudják, hogy a szobor, hatalmas méretei miatt, melyet a külső, felületet adó bronzhéj már nem tudott volna megtartani, rejt egy belső szerkezetet. A szobrot Frederic Aguste Bartoldi, belső szerkezetet Gustave Eiffel tervezte.⁸ Tulajdonképpen mind Párizsban, mind New York-ban áll egy Eiffel-torony. Az egyik maga a tiszta szerkezet, a párizsi Eiffel-torony (1884-89) másik pedig, a New York-ban található, amely megtart egy hatalmas, üres, szobrászati burkot.

⁸Statue of Liberty, National Monument, [www.hps.gov/stili/educations program,1](http://www.hps.gov/stili/educations_program,1).

A valódi belső szerkezet még ott tart egy furcsa régi burkot. A kettő között funkcionális ellentmondás feszül: vajon túlméretezett szobrot, vagy felöltöztetett tornyot látunk? A két torony példáján látható, hogy az egyik egy építészeti alkotás, a másik egy szobrászati elem, már olyan külsőségekkel rendelkezik, ami már nem egyszerűen szobor, hanem kilátótorony is egyszerre. A szobor így a maga rendszerében sem az amit ábrázol. A szobrászat külső burkainak megfejtése, leolvasása vált a XIX. század végén bizonytalanná. Létrejött egy kulturális hasadás, amely, egy idő után a szobrászatban nem volt tartható.

A budapesti Nyugati-pályaudvart szintén Eiffel irodája tervezte.⁹ Központi csarnoka egy hatalmas fém tartószerkezet, amelyben érdekes módon, a fémelemek, klasszicista stílusjegyeket viselnek magukon. Mindez hűen mutatja, hogy ebben a korban egy tárgy, legyen az akár egy szobor, vagy egy pályaudvari tartóoszlop, a funkciótól függetlenül, mintegy elleplezni igyekszik önmagát.



5. Nyugati pályaudvar, A párizsi Eiffel-stúdió, illetve W.A. de Serres által tervezett csarnok, 1877

⁹ Artner Tivadar (1965): *Évezredek művészete*, Gondolat Kiadó, Budapest, 434.

„E logika számtalan különféle történeti boltozat- és lefedésformát idézett olykor különleges, gyakran keleti díszítésekkel. A 19. század eleje tervezői – különösen a romantikát kedvelők – bedőltek az öntöttvas könnyű díszíthetőségének, és különféle részletformákkal takarták el a szerkezetek csomópontjait, mintha bizony a konzolok, merevítők, csavarok és szegecses jelenléte illetlen lett volna.

Viszonylag hamar ráébredtek azonban az ívek és a konzolok kedvező szerepére az erőjátékokban, valamint arra is, hogy a vasszerkezet önmaga anyaghű formájában is elfogadható esztétikailag. Mint filigrán, nyújtott szerkezet, a hosszú pillérek, karcsú ívek formálása értelemszerűen közelített a gótikához. A szerkezetelvűség – ami oly jól tükrözte a kor gyakorlatiasságát, pozitivista szemléletét, és oly jól illett az eklektika statikai realizmusához – azonban hamar kiszorította a stilizált vas gótikát, hogy átadja a helyét az „őszinte” szerkezeteknek.” (Déry Attila 2002)¹⁰

Egy idő után, olyan tárgyak alakultak ki, melyeknek még nem formai előképük. Előbb létezett egy tárgy, egy épület iránti igény, aztán próbálták kialakítani a stílusát. Mindez nem lehetett nyomtalan a szobrászat területén sem.

¹⁰ Déry Attila (2002): *Történeti szerkezetek*, Terc Kiadó 2002, 258. oldal



6. Aguste Rodin, *Balzac*, bronz, 1893-97, Musee Rodin, Párizs

Herbert Read *A modern szobrászat* című könyvében, nem véletlenül, Rodint említi meg, mint azt, akit először lehet modern szobrásznak nevezni.¹¹ Rodin 1893-ban Balzac-nak szeretett volna emlékművet készíteni. Több különböző szobrot készített a mester, mielőtt a végső változatot elkészítette.¹² Az első vázlat az író a maga naturális módján próbálja megmutatni. Balzac alakja itt meztelenül jelenik meg, lábát terpeszbe rakja, úgy áll, karját nagy hasán összefűzi. A következő vázlatnál, Rodin megtartotta ezt az első kompozíciót, de itt Balzac terpeszbe tett lába alá egy nagy piramist helyezett el. A piramis csúcsa Balzac két lába között ér véget. Kissé morbid a kép, ahogy Rodin megpróbálta a maga módján kifejezni Balzac szellemi nagyságát. Az eredeti modell, bár jóval Balzac halála után készült, igyekszik megőrizni az író testi jellegzetességét. Az elért hatás groteszknek, morbidnak tűnik.

¹¹ Herbert Read (1974): *A modern szobrászat*, Corvina, Budapest, 9.

¹² Aguste Rodin, Balzac szoborsorozat, 1893-97 Musee Rodin, Párizs



7. Aguste Rodin, *Balzac*, bronz, 1897, Musee Rodin, Párizs

A mester is elégedetlen volt az alkotással, mert új szoborba kezdett. Itt egy magas, szinte fatörzsszerűen ágaskodó alakot alkotott, mely, a kompozíció felső részén valamennyire utal egy emberi fejre, egy kicsit Balzac fejére is. A legutolsó, végleges szobor már csak utal az íróra, a szobor formai jegyei egy csak közvetetten utalnak ember arányaira.

Mi lehetett Rodin problémája, amikor Balzac emlékművét akarta elkészíteni? Miért kellett több, egymástól gyökeresen eltérő módon megfogalmazni a témát? A kérdésre az lehet az egyik lehetséges válasz, hogy az a szobrászati nyelv, amelyet Rodin örökölt és birtokolt, már képtelen volt bizonyos kifejezésekre. Amit Rodin ennél a szoborsorozathoz elért, az már a szoborsorozat kezdetekor használt kifejezési eszközök teljes elhagyását, és egy új kifejezési rend kialakítását jelentette. Volt egy adott formai nyelv, amely alkalmazása már képtelen volt segíteni szobrászati kifejezést bizonyos helyzetekben. Rodin, bár a teljes eszköztárát ismerte a kora szobrászatának, mint a *Bronzkor* című szobra is mutatja¹³, de éppen ennek az eszköztárnak az elhagyása jelzi a szobrászatban megjelent határt.

¹³Aguste Rodin, *Bronzkor*, 1876, Budapesti Szépművészeti Múzeum, Musee d'Orsay, Párizs



8. Aguste Rodin, *Keresztelő Szent János*, bronz, 1878, Musee d'Orsay, Párizs

Ismerjük Rodin egy másik szobrát, a Keresztelő Szent János¹⁴ címűt. A szobor egy erősen kilépő alakot mutat, amely kissé visszahajlítva feltartja a karját. Itt már eltűnik a Bronzkor szobrának lesimított felülete, itt a felület már a mintázás, az agyag felületét mutatja. A szobrot, Rodin később átalakította. A fejet, a karokat, a kezeket levágta, és a szobor egy lépő torzóvá alakult. Az eredetileg Keresztelő János alakját jelző szoborcím is sejteti, hogy nem csak egy figurát, egy emberi alakot mutat, hanem a keresztény mitológiára utalva, egy jellegzetes kulturális kontextusban is elhelyezte az alkotó a szobrát. A második verzió¹⁵ azonban már elrugaszkodik a konkrét ikonográfiai utalástól, itt már másról van szó. A szobor plaszticitása saját teret kap, elveszti a valamire való utalást, csak a saját szobrászati kelléktárával hat, a saját felületével, a saját terével, kompozíciójával.

¹⁴ Aguste Rodin, *Keresztelő Szent János*, 1878, Musee d'Orsay, Párizs

¹⁵ Aguste Rodin, *Lépő alak*, 1878, Musee d'Orsay, Párizs



9. Aguste Rodin, *Keresztelő Szent János*, bronz, 1878, Musee d'Orsay, Párizs

Rodin briliáns technikájú szobrász volt.¹⁶ Az életművének egy bizonyos szakaszától fogva egyre inkább küszködni kényszerült a maga technikai bravúrával. A kor, a szobrász egyénisége, már új, közvetlen szobrászati kifejezésre adott módot. A felület, a kompozíció többet kívánt meg, mint addig. Az ikonográfiai utalás háttérbe szorult, és előtérbe került a tisztán szobrászati hatás. Úgy is fogalmazhatunk, a szobrászaton belül a tér és a forma, a kifejezés nagyobb teret nyert.

Ez az út, a kifejezés érdekében történő váltás, megfigyelhető volt korábban is, Michelangelo-nál is. A fiatalkori, ma a római Szent Péter Bazilikában felállított Piéta-ját összehasonlítva a milánói Rondanini Piéta-val megdöbbentő a különbség. Az, ami Michelangelo esetében szinte tisztán egyéni út volt, az már Rodin-nél egy korszakhatárt jelez. Zádor szerint: „A szobrászat történetében a reneszánsz nagy alkotói, Donatello, Verrocchio, Michelangelo után, a személyes hang, az alkotások könnyű megkülönböztetése az alkotók alapján, egyre nehezebbé válik, ha valaki csak a szemét akarja használni. Még a barokk kor olyan jellegzetes alkotójának alkotásai, mint Bernini volt, a mi korunkból nézve, bármennyire is esztatikusak, bravúrosak az alkotásai, inkább a barokk kor, mintsem az

¹⁶ Herbert Read (1974): *A modern szobrászat*, Corvina, Budapest, 19.

alkotójuk különlegesen egyedi látásmódja érződik ki belőlük. A barokk kor utáni klasszicista korszak pedig, szinte csak olyan szobrászokkal gazdagította a művészettörténetet, akik munkássága szinte összemosódik a kor más alkotóiéval. (Canova, Thorwaldsen.)”¹⁷



10. Michelangelo, *Pieta Rondanini*, kő, 1552-64, Castello Sforzesco, Milano

Herbert Read is hasonló következtetésekre jut, amikor a modern szobrászat kezdetét igyekszik meghatározni: „ Rodin célja az volt, hogy a szobrászatnak visszaszerezze a Michelangelo halálával 1564-ben elveszett műfaji teljességét. A manierizmus, az akadémizmus, majd a dekadencia uralmának három évszázada választja el Michelangelo utolsó nagy művét, a Rondanini pieta-t, Rodin első ígéretes művétől, az 1876-77-ből való Bronzkor-tól.”¹⁸

¹⁷ Zádor Anna (1976): *Klasszicizmus és romantika*, Corvina Kiadó, Budapest, 147.

¹⁸ Herbert Read (1974): *A modern szobrászat*, Corvina, Budapest



11. Constantin Meunier, *Zsákhordó*, 1893, Bronz, Szépművészeti Múzeum, Budapest

Egy kor ért akkor véget, a historizmus és benne az eklektika kora. Ahogy Gustav Eiffel vasszerkezeteinél, Rodin szobrainál is hasonló probléma került a felszínre. Egy adott struktúra, a kifejezés egy bizonyos formája már szembe került az addig létező, elfogadott formarenddel. Ezt a konfliktust, csak úgy lehetett feloldani, hogy nem egyszerűen, némi módosuláson ment keresztül az addig létezett formavilág, hanem magát az egész kifejezés rendjét volt képes átalakítani néhány szobrász.

A szobrászati kifejezés válsága volt látható a XIX. század végén. A kifejezés keretei túl szűknek bizonyultak. Valami lassan megváltozott a szobrászatban, ami Rodin, Meunier¹⁹, Medardo Rosso²⁰ munkái már megmutattak a század végén. Az eklektika, mint a határait átlépő szobrászok új munkái mutatták, már nem volt az ami, azelőtt.

¹⁹ Artner Tivadar(1965): *Évezredek művészete*, Gondolat, Budapest, 470.

²⁰ Herbert Read (1974): *A modern szobrászat*, Corvina, Budapest, 23.

Az eklektika fogalmának kibővítése

A XIX század ipari fejlődése, mint ismert, hatalmas civilizációs változásokat hozott létre. Egymástól távoli kultúrákat ismerhettek meg az emberek. A történelmi változások a történelmi múltat is átírták, kiszélesítették. A XIX. század végére Európa nagyvárosainak többségében nagy múzeumok, képtárak épültek fel. A múlt, benne a művészettörténet gazdag anyagot mutatott fel. Hatalmas építkezési hullám söpört végig Európán és Észak Amerikán. Olyan épületek épültek, amelyek méretei, funkciói eltértek az addig ismertektől.

A stílusban való utazás, egy stílussal való felöltöztetés azonban, mely a XIX. század találmánya, nem egyszerűen csak egy kor stíluskeresésének történetét mutatja meg, de magában rejt egy fontos formakezelési módot, amely régebbi korokban is fellelhető volt már. Valójában egy formaalkotási módot kell elemezni, hogy a funkció és felület korokról korokra változó viszonyára irányíthassuk a figyelmünket.



12. Gustave Eiffel, *Eiffel torony*, 1889-ben, Párizs

Ha megnézzük az ókori, egyiptomi Karnak oszlopcsarnokát,²¹ hatalmas, különös oszlopdíszítményeket láthatunk. Kinyíló lóbuszvirágokat stilizálnak ezek az elemek. A korai dór oszloprend is, a felül ellapítottnak tűnő pogácsa elemmel, azt jelzi, mintha a tartástól lapult volna össze. Ugyanígy, valamit ábrázol a klasszikus görög kor korinthuszi oszlopa is, mintha akantusz levelek csavarodnának egy építészeti elemre. Ezek a különböző történelmi korokban létrehozott építészeti elemek megmutatják azt, hogy egy konkrét építészeti szerkezet megalkotásán túl, a felület kialakítása a díszítés alkalmazását is jelenti. A díszítés pedig, gyakran képes a különböző korokban, más-más arányban jelentkezni egy-egy műalkotáson belül.



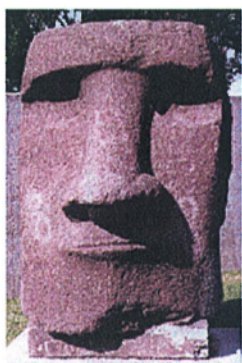
13. *willendorf-i Vénusz*, kő, i.e. 30 000 körül, Naturhistorisches Museum, Bécs

Miért érdekes ez amikor a szobrászatról beszélünk? A XX. század szobrászatának egy része, éppen a XIX. századi eklektikus kifejezési móddal szemben, a díszítés alkalmazásának elhagyását, a szerkezeti megfogalmazást emelte ki. Látnunk kell azt, hogy a szobrászat történetének egyik legradikálisabb változását jelenti az, amikor a szobor elveszti felületének díszítő jellegét. A díszítés gyakran az elmúlt korok világával való kapcsolatra utal és a kulturális kontinuitást igyekszik felmutatni. A díszítés kialakulásához azonban, az illúziókeltésről is beszélnünk kell.

²¹ Christiane Desroches Noblecourt (1990): Egyiptomi művészet a Közép- és Újbírodalom korában, *A művészet kezdetei*, Corvina, Budapest, 83.

Az illúzió az egyik olyan alapfogalom, mely nélkül nem lehet megérteni a műtárgyak hatását. Különleges dolog megpillantani a willendorfi Vénusz kicsi kőalakját.²² A szobrászat olyan eszköztárral rendelkezik, hogy emlékei elkészülte után 25-30 000 évvel, egy alig négy cm-es kis kődarabra, melyet kifaragtak, rá tudjuk mondani: ez egy női alak.

Mindez olyan természetes számunkra, mint a nyelv, amellyel egymás közt érintkezünk. Mégis azonban, ez az illúziókeltés nem magától érthetődő. Nem tartozik a dolgozat témájába, miféle kulturális, és pszichológiai együttathatások kellettek ahhoz, hogy az emberiség, mintegy 30 000 évvel ezelőtt olyan tárgyakat kezdjen létrehozni, amely számára a valóság valamiféle illúzióját volt képes kialakítani.



14. Húsvét szigeti kőfej

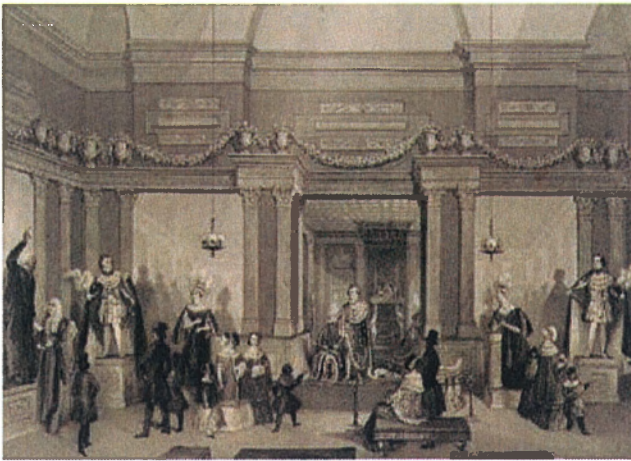
Számunkra itt az az érdekes, hogy a tárgykultúrán belül megjelent az az eszköztár, amelynek felhasználásával a valóság egy bizonyos illúzióját vagyunk képesek kelteni. Az illúziókeltés azonban, különböző kultúrákban más és más. A valódi világra utaltak a húsvét szigeti hatalmas kőfejek csakúgy,²³ mint a londoni Madame Tussauds hírességeket felvonultató viaszbáb gyűjteménye, mely az 1840-es megnyitása óta ma is áll és fejlődik.²⁴ Az illúzió felkeltése volt az, egy-egy kor sajátos nyelvezete

²² willendorfi Vénusz, (Naturhistorisches Museum, Wien). i.e. 30,000 és 20,000 között

²³ Colin Renfrew (1995): *A civilizáció előtt*, Osiris Kiadó Budapest, 170.

²⁴ Madame Tussauds, London, www.madame-tussauds.com

szerint, ami a szobrászaton belül a szobor felületi, formai kialakítását alapvetően meghatározta. Olyan szobrászati nyelvstruktúrák alakultak ki, amelyeknél egy kor sajátos stílusán belül, eleve az illúzió megteremtése adta meg a szobor formai kialakításának kereteit. Ha egy márványtömb, akkor lesz azonosítható egy szoborral, ha alakot ismer fel rajta a közönség: akkor el kell ismernünk, itt nem egy bizonyos szerkezeti elem diktálta a felületet, hanem a megjelenítés alá volt vetve az illúziókeltés kényszerének.



15. Madame Tussauds múzeuma, London, 1840, litográfia

A szobrászat története az illúziókeltés története is. A XX. század szobrászatának egy része azonban, éppen magát az illúziókeltést kérdőjelezi meg, azzal helyezkedett szembe. Az illúzió, az „olyan, mintha,” volt a szobrászati kifejezési nyelv egyik alapja. A XX. századi szobrászat azonban, a *minthával* szemben, mást állított fel, az *azt*. A valóság illúziójának helyére egy önálló valóság lépett. Amikor egy szobor struktúrája abból adódik, hogy két egymásra illesztett kő, valójában megáll-e vagy sem, amikor tehát, a statikai megjelenítés adja egy adott szobor megjelenésének keretét, az valójában gyökeresen mást jelent, mint az illúzió hatásán alapuló szoboralkotás.

A XX. századra kialakult egy olyan szobrászati mód, ahol az illúziókeltésre nem volt szükség, és így, a kifejezés már egészen új keretek között jelenhetett meg. A tér hatásainak hangsúlyozása az installációknál²⁵, vagy a land art-nál,²⁶ vagy a statikai szerep megmutatása az architektonális szobrászati munkáknál²⁷ - mindezek rámutatnak arra, hogy kialakult egy olyan szobrászati nyelv is, amely szemben áll az illúziókeltéssel. Ezek a munkák, épp abban mások, hogy az illúzió helyett egy sajátosan új, önálló valóságot hoznak létre.

Ebben az értelemben, az eklektikus kor, mint egy határzóna helyezkedik el a művészettörténetben. Ez a határzóna azt jelzi, hogy az eklektika végével a tárgykultúrán belül, a formaalkotás több ezer éves módszere, hatásmechanizmusa megváltozott. Megváltozott abban az értelemben, hogy mind az építészetben, mind a használati tárgyak világában és mind a képzőművészetben belül, az illúzióval szemben, az adott szakma sajátos formai nyelve önállósodni volt képes, és a forma elnyerte autonómiáját.



16. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, earhtwork, (1970), Great Salt Lake, Utah

²⁵ Andrew Causey(1998): *Sculptur Since 1945*, Oxford University Press, Oxford,157,159.

²⁶ Andrew Causey(1998): *Sculptur Since 1945*, Oxford University Press, Oxford,171-181.

²⁷ Clare Henry (2002): New York, Mark di Suvero, *Sculpture*, Vol.21, No.8, 77-78.



17. *Trethevy Quoit*, kő, (i.e. 3500 körül), Cornwall, Anglia

IV. A megalit kultúráról

A megalit kultúra és az illúziókeltés

A formai autonómia, az illúziókeltés nélküli kifejezés nem volt ismeretlen a tárgy történetben. A megalit kultúra felfedezése²⁸ a XX. század során egy olyan kultúra megjelenését mutatta meg, ahol, bár a díszítmények megjelennek, az ábrázolás ismeretlen, az építkezés pedig pusztán statikai-funkcionális. Ez a kultúra, részint a megfelelő archeológiai ismeretek hiányában, részint a sajátos kifejezési mód miatt a XX. századig nem nyert ismertséget a köztudatban. Bár korábban ismerték egy-egy emlékét, a megalit kultúra reneszánsza, megismerése, csak a huszadik században következett be. Ez a lassan bekövetkezett ismertség nem különíthető el attól a kulturális változástól, ami az építészet és a szobrászat történetében végbement. A XIX. század alapvetően antik irányultságú művészettörténetéhez képest a XX. században már olyan, addig perifériának tartott kultúrák kerültek előtérbe, mint a dél amerikai indián

²⁸ Colin Renfrew (1995): *A civilizáció előtt*, Osiris Kiadó Budapest

kultúrák, vagy éppen a megalit kultúra. Ezek a kultúrák szinte azonnal kifejtették a maguk hatását az építészet, vagy a képzőművészet területén.



18. Le Corbusier. Ronchamp-i kápolna, (1953), Franciaország

A dél-amerikai kultúra megtermékenyítő hatását lehetett látni Frank Lloyd Wright Tokyo-ban épített szállodájában,²⁹ vagy Henry Moore korai kőfaragványaiban.³⁰ A megalit kultúra hatása az építészet területén Le Corbusier Ronchamp-i kápolnájának kialakításánál figyelhető meg.³¹ A régmúlt kiszélesedése, a jelen kifejezési lehetőségeinek is nagyobb teret adhat. A szobrászat lassan fedezte fel a maga számára a megalit kultúra lehetőségeit. A XX. század hetvenes éveinek land art mozgalma, Robert Smithson híres munkája, a Spiral Jetty³², a táj és építészet magalitikus hatását mutatják.

²⁹ Frank Lloyd Wright: *Imperial Hotel*, (1912-13)Tokyo

³⁰

³¹ Le Corbusier: *Church of Ronchamp*, (1953), Ronchamp

³² Miki Yoshimoto (2004): *Experiencing Spiral Jetty*, *Sculpture*, 10., 9-10.



19. Ring of Brogar, i.e. 3300 körül, Orkney szigetek, Skócia

A megalit kultúra történeti helyszínei, jellegzetességei

1992-ben utazást tettem Nagy Britanniában. Az utazás célja a megalitikus köemlékek tanulmányozása volt. Ennek az utazásnak a hatására döntöttem el azt, hogy a szobrászaton belül a kőszobrászattal fogok foglalkozni. De nemcsak ezt az elhatározást indította el bennem ez az utazás. A megalit kultúra alkalmas volt arra, hogy ráébreessen, van olyan szobrászati kifejezési lehetőség, amelyben a forma-tér-felület kialakítása, eredendően nem kell, hogy eklektikus módon történjen meg. Ennek a kultúrának az ismeretét művészettörténeti szempontból is fontosnak tartom. Talán nem véletlen, hogy egy kultúrát, bár elemeit ismerték, csak a XX. század elejétől tartottak érdemesnek arra, hogy a képzőművészet, és az építészet felől is, mint műtárgyak összességét figyeljék meg. Egy város arca a szerint változik egy festő szemében, hogy milyen optikai probléma érdekli.

A megalit kultúra korszakát az i.e. 4800 –tól, i.e. 2800-ig számítjuk.³³ A korszak végét jelző i.e. 2400, a mintegy ezer éven keresztül épülő Stonhenge befejeését jelenti. Észak-Afrikától, Máltán keresztül, végig az Ibér-félsziget nyugati oldalán, Portugálián, Spanyolországon keresztül, Franciaország nyugati oldalán, Belgiumban, Hollandiában, a skandináv országokban találunk köemlékeket ebből a korból. Különösen sok köemlék maradt meg Nagy Britannia területén, Angliában, Skóciában, Walesben, Észak Írországbán, és Írországbán.³⁴ Ezeken a területeken, jóval az írásbeliség kialakulása előtt, rengeteg köemléket állítottak fel. Ha figyelembe vesszük, hogy a népesség csekély töredéke volt a mainak, és azt is szem előtt tartjuk, hogy utak egyáltalán nem voltak, valamint nem volt olyan állami szervezettség, mint az ókori Egyiptomban, akkor el kell csodálkoznunk ez előtt a hihetetlen teljesítmény előtt.³⁵

A megalitikus építmények négy fő csoportját érdemes szobrászati szempontból megemlíteni. Az egyik a kősorok, a másik a kőkörök, a harmadik a dolmenek és a negyedik a menhirek világa.

A kősoroknak azokat a köemlékeket nevezzük, amelyek több, egymástól külön álló kövekből áll, mely kövek hosszan, néha kilométereken át vannak felállítva. Franciaországban, Bretagne területén találhatjuk a legtöbb, leghosszabb kősorokat³⁶, de Angliában is igen szép számmal láthatóak. A kövek néha ember nagyságúak, de előfordulnak nagyobbak is, érdemes Carnac kősorát megemlíteni, mely Bretagne-ban található.

³³ Göran Burenhult (1998): Nyugat-Európa megalitikus emlékeinek építői, Göran Burenhult (szerk.):

A kőkori világ, Officina Nova, Budapest, 79-101.

³⁴ Michael Balfour (1995): *A titokzatos megalitok*, Hajja és Fiai, Budapest, 14-16.

³⁵ Colin Renfrew (1995): *A civilizáció előtt*, Osiris Kiadó Budapest, 138-140.

³⁶ Göran Burenhult (1998): Nyugat-Európa megalitikus emlékeinek építői, Göran Burenhult (szerk.): *A kőkori világ*, Officina Nova, Budapest, 93.



20. Avebury kőköre, i.e. 3000, Avebury, Anglia

A kőkörök leginkább a brit és ír szigeten lelhetőek fel³⁷. A kőkörök köveinek mérete igen változó. A derék magasságútól, hatalmas, két, három méter magas, több tonnás változatokat ismerünk. Igen szép példája a kőköröknek az angliai Avebury,³⁸ ahol a kör átmérője majdnem egy kilométer hosszú, hatalmas kövek alkotják a kört, és benne is, két, kisebb kőkör volt egykoron. Stonhenge is egy kőkör, bár olyan mint a klasszikus Athén Akropolisza, már a legkiérleltebb formáját mutatja a kőkörök változatainak.

A dolmenek azok a kőépítmények, melyek több kőből épülnek össze. Alul kisebb kövek állnak, melyeknek a tetején záróköveket találunk. A zárókövek igen hatalmasok, két-három tonnás daraboktól, negyven tonnás záróköveket is ismerünk. Legutoljára a menhireket említhetjük meg. A menhir magányos, hatalmas álló kő.³⁹ A felállított kövek nagysága eltérő, a két-három méterestől, tíz méteresig is találunk köveket.

³⁷ Aubrey Burl (1991): *Prehistoric Henges*, Shire Publications Ltd, Haverforwest

³⁸ Michael Balfour (1995): *A titokzatos megalitok*, Hajja és Fiai, Budapest, 24.

³⁹ Göran Burenhult (1998) 93.



21. Turner, *Stonehenge*, 1825, vízfestmény, Salisbury and South Wiltshire Museum

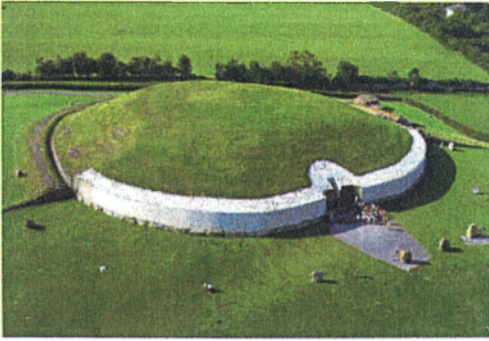
A megalit kultúra emlékeit már a XVIII. századtól kezdik feljegyezni⁴⁰. Ismerjük Turner és Constable aquarell festményeit,⁴¹ melyek a Stonhenge-t jelenítik meg. A megalitok újrafelfedezése azonban a XIX. században kezdődött el.⁴² A megalitok igazi reneszánsza, azonban a huszadik században következett be. Az, hogy Stonhenge nevét ismerjük, ma már evidensnek tűnik, azonban a XIX. század végének, a XX. század elejének művészettörténete nem említi. Ahogyan a jelen idejű művészettörténet is igen mostohán bánik a megalit kultúrával. Példának említhetem az írországi Newgrange⁴³ nevét, amely szinte teljesen idegenül cseng a fülünkben, mégis, az egyik legnagyobb méretű, helyreállított kőépítménye a világnak, méltó társa az angliai Stonhenge-nek.

⁴⁰ www.britwitch.com/pages/henge/henge.html

⁴¹ Turner: *Stonehenge*, 1825, vízfestmény, 28 x 41 cm, Salisbury and South Wiltshire Museum, Constable: *Stonehenge*, 1836, vízfestmény, 28 x 59 cm, Victoria and Albert Museum, London

⁴² Lord Avebury (1913)

⁴³ Göran Burenhult (1998) 96-97.



21. Newgrange, i.e. 3200, Írország

A megalit kultúra inspiráló hatása

A Képzőművészeti Főiskola elvégzése után utaztam el Angliába, Wales-be, Skóciába. Az ott található kőemlékek az előzetes várakozáshoz képest is megleptek. Olyan szobrászati alapanyagra leltem, amely megváltoztatta a szobrászatról addig alkotott képemet. Az ott található kövek, kőépítmények engem, mint szobrászati, téreépítészeti alapanyag érdekeltek. A különböző típusú kőépítmények közül a dolmenek varázsoltak el leginkább. A néhány tartókö által szinte lebegtetett hatalmas kövek olyan statikai, szerkezeti példát mutattak meg, amelyek, addig számomra ismeretlenek voltak. Az ottani kőemlékek némelyike hihetetlen érzékenységgel, és találékonysággal volt összeillesztve. Megdöbbentő volt számomra a szobrok rám gyakorolt hatása, a kövek szállításának, egymásra építésének hite, mégis, nemcsak ez volt az, ami mint szobrászt, megragadott. Nem egyszerűen a régi korok mohás kővilága volt az, ami elbűvölt.



22. Lanyon Quoit, i.e. 3500, Corwali, Anglia

Ami különösen megfogott, az a kövek összeépítésének jellege volt. A kompozíciók nagyon eltérnek egymástól. A talált, majd kiválasztott köveket elszállították egy alkalmasnak ítélt helyre, és ott rakták össze a megfelelő építményt⁴⁴. Nem megfaragták a köveket, hanem építkeztek velük. Ez az építkezési mód számomra radikálisan új volt. Annak a diplomázott szobrásznak, aki eleinte csak a figuralitás keretein belül alkotott szobrot, majd óvatosan kimerészkedett az elvonatkoztatás absztraktabb vizeire, annak a szoborról alkotott képe, sok szempontból igen kötött volt.

Egy kompozíció kiválasztása után egy adott felület megalkotása, a formaalkotás jelentette addig számomra a szobrászat keretét. A megalit kultúra azonban a szobrászat egy olyan lehetőségét is felvillantotta, amelyben a konstrukció az elsődleges, a formaalkotás, csak a konstrukció alá vetetten jelenik meg. Ami az újdonság erejével hatott a megalit kultúra több ezer éves alkotásainak megismerésekor, az az anyag, a kompozíció, a statika, a felület, addig számomra teljesen ismeretlen egysége volt. A kompozíciók attól váltak hallatlanul erőteljessé, hogy valódiak voltak. Az addigi ismereteim alapján, a szerkezetes szobor az volt, amelyik a felületén keresztül, mintegy éreztette a belső, feltételezett szerkezeti elemeket. A megalit kőépítmények ellenben, nem éreztették a statikai, formai

⁴⁴ R.J.C. Atkinson (1990): *Stonhenge*, Penguin Books, London, Chapter Four: The Techniques of Constructions, 102-141.

feszültségeket, hanem megteremtették azt. A formai jelzés helyett, statikai funkcióval rendelkező formákat, és a statikai alaphelyzetből adódó kompozíciókat ismertem meg a megalit kultúra emlékeivel való találkozásomkor.



23. Trethevy Quoit, kő, i.e. 3500 körül, Cornwall, Anglia

A szobrászat történetét szinte végigkísérte a belső szerkezeti elemek megmutatása. Az anatómia, amely a reneszánszban vált önálló tudománnyá, és attól az időszaktól kezdve, a szobrászat egyik, elengedhetetlen tanulmányozási módja lett. A szoborban benne rejlő, láttatott szerkezet a felületen keresztül volt leolvasható, ha szobrász jól látta el a feladatát. A szobrok, melyek leggyakrabban emberi alakot jelenítettek meg, statikai helyzete is éreztetett volt, nem valódi. A budapesti Szépművészeti Múzeumban látható, XIX. század végi Meunier szobor, a *Zsákhordó*,⁴⁵ amely egy csípőre tett kezű, messze néző alakot, a kontraposzt egyik legfelfokozottabb példáját mutatja. A bronzszobor némely nézete szinte a lehetetlent mutatja, szinte feldől az alak, annyira hangsúlyossá vált a kontraposzt jellegzetességének kiemelése. Mégis, ennek az igazán szép szobornak a páratlanul kiélezett statikai megfogalmazása, a statikai helyzet megjelenítése is, természetesen, csak érzékeltett, nem valódi. Ott, ahol az emberben a csontok daruelemeit az izmok húzalai emelik fel a térbe, ott a szoboralak valódi statikáját a bronzhéj, az öntvény adja.

⁴⁵ Constantin Meunier: *Zsákhordó*, (1893), Bronz, Szépművészeti Múzeum, Budapest



24. Pentre Ifan, i.e. 3000, Dyfed, Wales

A megalit dolmenek statikája ellenben nem mutat többet, mint ami, nem alakokat láthatunk, melyek állnak a térben, hanem maga a statika jelenik meg, mint téma. A statikai lehetőségek egészen új tárházát nyitja meg egy szobrász számára a megalit kultúra ismerete.

A megalitok megismerésével feltűnt számomra egy olyan alkotási mód, ahol a statika, a felület, a szerkezet, egészen más módon kapcsolódik össze, mint azoknál a szobrászati alkotásoknál, ahol a felületből jön létre a forma, ahol a formát hordozó anyag esetleges. Azaz, a statikai lehetőségek, mint az építészetben is, különféle anyagoknál máshogy jelennek meg. Ismerjük Malliol egyik szobrát, a Mediterráneum-ot, melyet kőből is kifaragott a mester, de leöntette bronzból is.⁴⁶ A statikailag komoly feszültséget hordozó megalit építményeknél, erre a kettősségre való hajlamot nem látjuk.

Más, egyéb szempontból is újak voltak ezek a régi kőalkotások. A dolmenek méretei, olyanok, hogy az álló kövek közé, gyakran beállhat, bemászhat az ember. A kompozíciók méretei akkorák, hogy kimagasodnak az emberi horizontból, így alulról is, és amit ritkán fordul elő a szobrászatban, belülről is láthatjuk a köelemeket. A szobrászat egyik izgalmas feladata, a térben

⁴⁶ Aristide Maillol: Medierraneum, kő, 1905, Musee d'Orsay, Párizs, valamint, Mediterráneum, 1905, bronz, Jardin des Tuileries, Párizs

elhelyezkedő elemek láttatásának módja. Az egyszerűnek tűnő kompozíció egy fejszobornál megköveteli, hogy a térben a néző elé kerülő felületeket, a szobrász úgy mutassa meg a térben, hogy a nézőt mintegy vezesse, segítse az egymás után következő elemeket értelmezni, megmutatni. Ez a kívülről, a néző által fel nem ismert folyamat, a térelemek láttatásának optikai problémája, nagy jelentőséggel bír a szobrászaton belül. Mint ahogy egy zenésznek is a maga zenei motívumait kell kibontani, átalakítani, ötvözni egy másik zenei motívummal, ugyanúgy a szobrász egyik nagy feladata a térelemek egymás utáni láttatása.

A tér egyszerre nem látható át. Az ember a térben egy bizonyos nézőpontból figyeli a tér elemeit, egy tájat, egy szobát, akár egy szobrot is. A tér alaposabb feltérképezéséhez, meg kell mozdulni, ki kell mozdulni az előbbi nézőpontból. Ez az elmozdulás ad lehetőséget ahhoz, hogy a tér több elemét a néző memóriája összeillessze, és a nézőben a tér sajátos képét, a tér illúzióját önmaga számára kialakítsa. Így válik a néző előtti, éppen látott kép, és a néző mögötti tér egyetlen tér élményévé.

A szobrászat, a maga eszközeivel, nem egyszerűen formákat mutat a térben. Amikor egy szobrot megnézünk, körbe kell járnunk ahhoz, hogy a különböző oldalait, megnézhessük, részleteit megismerhessük. A festmények megismerésével ellentétben, a szobrászati mű, egy kompozíció megismeréséhez, mozgásra van szükség. A mozgás közben, a nézőpont folyamatos váltakoztatásával vagyunk képesek összegyűjteni azt az információs csomagot, mely a tér bennünk kialakuló képzetének létrehozásához szükséges. Így a szobrászat, hasonlóan az építészethez, a tér megismertetésének, felismertetésének eszközeit használja. A megalit dolmenek méretei, alkalmasak arra, hogy a kőkompozíciókat olyan nézőpontokból is láthassuk, melyeket más, megszokott szobrászati alkotásoknál nem szoktunk meg. A térelemek, mintegy bevonják a nézőt a

maguk terébe. A téralakítás a dolmenek világában alkalmas arra, hogy a térérzet egészen más dimenzióit mutassa meg, mint más, hagyományos szobrászati eszköztárral ez lehetséges volna.



25. Trethevy Quoit, kő, (i.e.: 3500), Corwall, Anglia

Néha egy-egy kompozíció olyan lendületes térhatást képes elérni, amely szinte meglöki, vagy épp ellenkezőleg, beszippantja a nézőt. Ilyen a dél-Angliai, kiemelkedő statikai, optikai hatást mutató dolmen, a Trethevy Quoit.⁴⁷ Ezt a szobrászati hatást, architekturális szobrászatnak kell elnevezni. Bár a megalitikus kor a mai értelemben vett szobrászatot nem művelte, mégis, hatással van a szobrászat eszköztárának kialakulására.

A megalit kőemlékek hatásának egyik titka abból adódik, hogy kint a természetben, mezőn, hegyen, domboldalon találhatjuk meg őket. A távol a civilizációtól, mint elvagyódás, Vergiliusnál felmerült, és azóta, a civilizáció kiterjedésével sokszor felmerült ez a kulturális attitűd. Már a barokk kor

⁴⁷ Jenet and Colin Bord (1979): *A Guide to Ancient Sites in Britain*, Paladin Kiadó, London, 24., valamint, Michael Balfour (1995): *A titokzatos megalitok*, Hajja és Fiai, Budapest, 39.

kertépítészete is használta a szabadban elhelyezett szobrokat. De mégis, a távol a civilizációs helytől található szobrok felállításának ötlete, a XX. században vetődik fel nagy erővel. Ha meggondoljuk, hogy a XX. században az első szabadtéri szobrászati kiállítást, 1948-ban rendezték a londoni Battersea parkban,⁴⁸ akkor meg kell értenünk azt is, hogy a városi környezettől távol felállított szobrok, még ma is, csak elenyésző hányadát adják a szobroknak. A megalit kultúra köemlékei olyan világról adnak hírt, amelyben a városi civilizáció még nem létezett, mégis állítottak közösségi, mai szóhasználattal köztéri szobrokat. A köztér pedig, részint az volt, amit a köemlékeikkel kialakítottak.

A szabad térben megjelenő, mai szemmel nézve szobrászati elemek hatása könnyen elképzelhető, ha a természet és az épített elemek ellentétére gondolunk. Nagy, erős hatást váltanak ki a tájban felbukkanó kőépítmények, melyek a táj és a kőelemek néha varázslatos összhangját mutatják.

A megalit kultúra emlékeivel való szembesülés új szobrászati szemlélet kialakítását teszi lehetővé. A statika, mint valódi tény megjelenítése egy szobron belül, egészen felfordítja a szobrászat hagyományos viszonyát a felülethez, formához és az anyagválasztáshoz. Ha egy szobron belül a statikai megjelenítés valódi, akkor ez csak úgy lehetséges, ha a szobrász eleve adott anyagokból indul ki, ha szobrát tervezni kezdi. Más lehetőségeket kínál a fa, a fém, a kő, vagy akár a műanyagok sokasága.

Ami szintén új kifejezési lehetőségeket kínál, az a statika felvállalása, amely óhatatlanul ráirányítja a figyelmet azokra a csomópontokra, ahol a különböző szilárd anyagok összekapcsolódnak, ahol a nehézkedésből rájuk ható részt átadják a következő szoborelemnek. A felület itt már nem ábrázol

⁴⁸ Andrew Causey(1998): *Sculptur Since 1945*, Oxford University Press, Oxford, 284.

valamit, amit maga alatt rejt, hanem magát az anyagot, a saját anyagát mutatja meg.

A megalit kultúra hatása a szobrászatban úgy foglалható össze, hogy előtűnt egy olyan kultúra, melyben nem alkalmazták a figurális ábrázolást, kőből statikailag kiélezett helyzetű kompozíciókat állítottak abban az időben. Ezeknek a kompozícióknak a térhatásuk, általában a mai léptékekkel egy kisebb ház és egy emberléptékű szobor közé esik. Gyakran belülről is különös térélményt nyújtanak ezek az építmények, a kompozíciók a természetben kint találhatóak, nem szállíthatóak, a tér és helyszín összefügg a megalit kompozícióknál. A kompozíciók a megalit kultúrában nem jeleznek valamilyen statikai helyzetet, nem illusztrálnak valami mást, mint amelyek. A megalit kultúra elemei részint az ismeretlenségüknek köszönhetően, ritkán kerültek az inspiratív művészettörténeti előképek közé. Számomra ez is, az adott kultúra ismeretlensége, és a kiaknázatlansága egyszerre jelentett kihívást.



26. Callanish, ie. 3000, Isle of Lewis, Skócia

V. A mestermunkáról

A mestermunka előzményei

A megalit kultúrával való találkozásom tette lehetővé azt, hogy, mint szobrász elindulhassak azon az úton, mely elvezetett egy olyan jellegű szobrászathoz, ahol az ábrázolás igénye helyett a megjelenítés vágya alakítja ki a kompozíciót, ahol a felület, a statika, a tér egyetlen egy szobrászati rendszert alkot.

A Képzőművészeti Főiskola elvégzése után Villányba mentem. Ott működött akkoriban Bencsik István vezetésével a Villányi Mesteriskola. A Mesteriskola elvégzése után, a JPTE Művészeti Kar DLA képzése keretében dolgoztam tovább Villányban. Az ott töltött évek alatt igyekeztem kialakítani azt a szobrászati nyelvet, amely egyrészt, magába foglalta a megalit kultúra szobrászatilag használható tanulságait, másrészt azt a téralakítási rendet, amely foglalkoztatott. A Villányban eltöltött öt és fél év végén, a DLA képzés lezárásaként készült el a mestermunka. A mestermunka bemutatása, értelmezése a disszertáción belül, egy lehetséges példaként mutatja meg azt a XX. századi szobrászati lehetőséget, amely már nem az eklektikus kifejezésen belül kívánja magát meghatározni.

A diplomadolgozat egyetlen szobrot, a diplomamunkát körüljárva próbálja meg felvázolni, milyen kérdéseket vetett fel a XX. század szobrászata az őt megelőző korokkal szemben. A diplomamunka eredeti céljai szerint is olyan munka volt, melynek elkészítésekor igyekeztem választ adni az addig számomra felmerült szobrászati kérdésekre. Így elmondhatjuk, hogy a diplomamunka, egy valós szobor körbejárása, segít megérteni azokat az elméleti kérdéseket, melyek foglalkoztattak, és eligazítani igyekszik egy

már létrejött szobor plasztikai megformálásának kulisszatitkai között. Ez a fejezet azt kívánja megmutatni, milyen út vezetett a diplomamunka megalkotásáig.

A Villányban eltöltött idő során igyekeztem megteremteni a saját szobrászati nyelvemet. Ennek a saját nyelvnek a megalkotása csak úgy volt lehetséges, ha az önálló szobrászati világomat állandóan ütköztettem más, egykori, és kortárs szobrászat kifejezési módokkal. Erre, a különböző szobrászati szemléletek ütköztetésére kiváló alkalom nyílt ott Villányban, ahol egyszerre nyolc-tíz szobrász dolgozott a Mesteriskola keretei között.

A kifejezés lassan talál önállóságra. Sok szobor elkészítése vezetett odáig, hogy lassan elkezdett feltűnedezni egy olyan szobrászati nyelv, amelyet magaménak mondhattam. A főiskolai éveim végén vált láthatóvá, hogy az a szobrászati nyelv, amelyet tanultam, csak bizonyos részeiben volt csak hasznosítható. Volt egy alapos akadémiai képzettségem, amelyen belül megtanultam mintázni, rajzolni. A plasztikai kísérletezésen belül, bizonyos lépéseket tettem, melyek halványan előrevetítették a későbbi utat, de a szobrászattal szemben bizonyos bizonytalanság alakult ki bennem.

Az a szobrászi nyelv, amely a magyarországi szobrászatot dominánsan meghatározta, az eklektika nyelve volt. A magyarországi szobrászat XX. század végén a XIX. században kialakított nyelvet használta, és alig módosította azt. Míg a festészet lényegében már a XIX. század közepétől, az impresszionizmus megjelenésétől kezdve, új, önálló törekvésekkel jelentkezett, addig a szobrászat, alig változtatta meg a formanyelvi kereteit. Európában az új szobrászati törekvések néhány előhírnök, mint Rodin, Meunier, Malliol⁴⁹ révén, a lassú szobrászati előretörés a XIX. és a XX. század fordulóján kezdett megjelenni. A szobrászat nyelvének radikális megújódása azonban csak az I. világháború után vált lehetővé. A

⁴⁹ Herbert Read (1974): *A modern szobrászat*, Corvina, Budapest, 15.

festészethez képest lassú elmozdulás részint a műfaj jellegéből adódott. A festészeti életmű létrehozásához mindig is kisebb anyagi ráfordítás volt szükséges, mint egy szobrászati életmű megalkotásához. De ez csak egy része volt azoknak az okoknak, amelyek miatt a szobrászat, a festészethez képest, lassabban válaszolt a kor eseményeire.



27. Schikedanz Albert, Milleniumi emlékmű, 1896-1907, Budapest

A szobrászatot a XIX. században meghatározta az a korra jellemző reprezentáció igénye, amely részint megteremtette a szobrászat anyagi lehetőségeit, részint a keze között tartotta a szobrászatot. A XIX. században, Európa a nemzetállamok kialakulásának százada volt. A nemzetállamok megteremtése után vált az önmagát hirdető állam jellegzetes megnyilvánulási formájává a köztéri szoborállítás. Magyarországon is, az azt megelőző időben, összesen nem állítottak annyi szobrot fel, mint a XIX. század második felében.⁵⁰

A szobrászat ebben az időben, leginkább a köztéri szobrászat felől volt értelmezett. A szobrászatban az emlékmű műfaja volt az, mely mintegy meghatározta, fémjelezte a korszak szobrászatát. Az emlékmű műfaja pedig

⁵⁰ Potó János (2003): *Az emlékeztetés helyei*, Osiris Kiadó, Budapest, 22.

a leginkább korlátozott műfaj a szobrászaton belül. A megrendelés leggyakrabban állami megrendelés volt. Az állam pedig a XIX. századi fogalmak keretei között, igyekezett az előző korokhoz képest egy új állameszmény, a nemzetállam ideológiáját érvényesíteni. Ennek a törekvésnek volt része a képzőművészet területén a történelmi festészet éltetése, és a szobrászaton belül az emlékművek műfajának létrehozása.

A XIX. század szobrászata jellegzetesen állami, politikai keretek között mozgott.⁵¹ Amíg a festészen belül a történelmi, eklektikus festészet mellett megjelent a kevésbé reprezentatív, jóval kisebb méreteket használó, a személyes hangot előtérbe helyező impresszionizmus, addig ez a személyes hang, a szobrászaton belül még váratott magára. Ez a változás azonban a XX. sz. elejétől fogva lassan láthatóvá vált. Megjelentek az új szobrászati törekvések, a szobrászat egy része, kiszabadulva az állami reprezentáció keretei közül, alkalmassá vált egy magasrendű művészi kifejezésre. A szobrászati nyelv átértékelődése, megújítása, a szobrászat státuszának átértékelődésével járt együtt. A szobrászat, kimenekülve az állam által hivatalosan preferált keretektől, a művészetben belül újra magára talált.

Magyarországon azonban, a XIX. század végétől fogva, egészen a XX. század második felének végéig, a szobrászat alig búj ki az éppen aktuális állam szoknyája alól. A demonstratív és a szobrászaton belül domináns szobrászati nyelv pedig, alapvetően az eklektika nyelve maradt, mind a mai napig. Zala György, Stróbl Alajos, Stibló Ferenc, Kisfaludi Stróbl Zsigmond, Medgyessy Ferenc, Ferenczy Béni, Pátzay Pál, Kerényi Jenő, Somogyi József, Varga Imre, Melocco Miklós, ki-ki a maga tehetségének mértéke szerint, mind az eklektikus szobrászati nyelven belül alkottak, illetve dolgoznak ma is.⁵²

⁵¹ Potó János (2003): *Az emlékeztetés helyei*, Osiris Kiadó, Budapest, 20.

⁵² Wehner Tibor (1986): *Köztéri szobraink*, Gondolat, Budapest

Egy olyan időszakban, szobrászként elindulni a pályán, ahol a szobrok a köztereken inkább voltak politikai játszmák hirdetői, mintsem műalkotások - mindez nem volt könnyű. Mint kezdő szobrász, nem egyszerűen a saját stílusomat szerettem volna megtalálni, inkább magát a szobrászatot szerettem volna fellelni a művészetben belül. A akkori kiállítótermek és a közterek legfeljebb az eklektikus nyelv határainak tágítását mutatták, de egy olyan, radikális szembehelyezkedés, amely a szobrászatot teljesen más dimenzióba helyezte volna, elszigetelt, igen ritka volt.⁵³

Bár elsős koromtól fogva az egy hónapos művésztelepeket, nyáron Süttőn, kőfaragással töltöttem, az ottani munkák mégsem alakították ki azonnal azt a szemléletet, melynek alapja az volt, hogy az egész szobrászatot más, új alapokon lehet csak folytatni, ha személyes, elmélyült munkákat szeretne valaki létrehozni. A főiskola végén kezdem el olyan szobrokat készíteni, ahol a figuralitás kereteiből kilépve bizonyos oszlopszerűségeket, sziklaszerű tömegeket mintáztam, majd gipszből vagy poliészter műgyantából kiöntöttem azokat. De ezek a szobrok, mint valójában is, üresek voltak, valami hiányzott belőlük.

Éppen a bizonytalanság, és az érdeklődés hajtott arra, hogy Nagy-Britanniába utazzak, és a megalit kultúra fellelhető emlékeit tanulmányozzam. Az a változás, amelyet a megalit kultúra megismerése okozott, kényszerített rá, hogy otthagya a Képzőművészeti Főiskola mesterképzős lehetőségeit, leutazzak Villányba, ahol reményeim szerint, alkalmat kaphattam arra, hogy közvetlenül a kőfaragással foglalkozhassak. Választ szerettem volna adni magamnak arra a kérdésre, vajon a tudok-e egy hiteles szobrászati világot teremteni.

⁵³ Dvorszky Hedvig (szerk., 1987): *Nemzetközi szimpóziumok Magyarországon*, Baranya Megyei Tanács, Pécs, 18.



28. Mohácsi András: *Mohalit*, kő, 1997, Stadt Park, Lahr, Németország

Néhány dolog tisztán látszott akkor előttem. Akkor már tudtam, hogy kővel, kizárólagosan kővel szeretnék foglalkozni. Az is nyilvánvaló volt, hogy bizonyos méretű, léptékét tekintve köztéri szobrászatot szerettem volna művelni. Az is egyértelmű volt, hogy szobrászati szempontból, sok egymással ellentétes elem összeütköztetése árán lehet csak egy bizonyos szobrászati nyelvet létrehozni.

Az egymásnak feszülő elemek leginkább abból adódtak, hogy a kulturális, vizuális feldolgozási módom jellegzetesen eklektikus volt, azaz a legnagyobb hiba épp ott kínálkozott, ha a megalit kultúra elemeit szerettem volna mintegy domesztikálni a saját XX. század végi plasztikai világomba. Ez azzal járt volna, hogy új dolmenek keletkeztek volna neomegalit stílusban, ami pont olyan lett volna, mint a neobarokk, vagy neogótikus stílus, és csak az eklektika nyelvi kereteit, nyelvi lehetőségeit gazdagította volna, de nem helyezkedett volna el azzal szemben.

A mestermunka közvetlen előzményei

A mestermunka közvetlen előzménye két szobor volt. Foglalkoztatott egy motívum, amely egy oszlopelemre épült. Az oszlop alatt, egy lábazat helyezkedett el, melyből kiemelkedett az oszlop. Az oszlopon, egy kisebb kőelem állt, melyen, vízszintesen feküdt egy nagyobb kő.

Ezt a motívumot több alkalommal dolgoztam fel. Az 1997-os Mohalit⁵⁴, és az 1998-ben készült Mohalit II. (Kiscelli Múzeum, Budapest),⁵⁵ mind erre a motívumra épültek fel. A Mohalit és a Mohalit II. bár karakterében eltér egymástól, hasonlóan épülnek fel: egy oszlopon vízszintesen egy nagyobb kő fekszik. A mestermunkához képest, azonban van három, fő különbség. Ennél a két szobornál, a legfelső zárókövet két kis kő tartja, míg a mestermunkánál, ez a kis kapu motívum eltűnik, egyetlen kő lesz belőle.



29. Mohácsi András: *Mohalit II.*, 1998, mészkő, Kiscelli Múzeum, Budapest

⁵⁴ Mohácsi András: *Mohalit*, (1997), fonolit, Stadt Park, Lahr

⁵⁵ Mohácsi András: *Mohalit II.*, (1998), mészkő, Kiscelli Múzeum, Budapest, lásd még: Mohácsi András, Szalontai Ábel, Mohácsi János (1998): *Mohácsi szobrai*, katalógus, magánkiadás, Budapest



30. Mohácsi András, *Kereszt*, 1998-99, gránit

Az is megkülönbözteti az előzményeitől, hogy azok a szobrok, a szimmetria problémáját is felvetették. Nagyon érdekelt az, hogy hogyan lehet egy olyan motívumot megalkotni, ahol csak kis eltolásokkal, méretbeli eltérésekkel különbözik az oszlopon elhelyezkedő oszlopelem. A harmadik eltérés a két említett szoborhoz képest a szobrok tere volt. Míg a Mohalit-ok a térben alig mozdulnak ki, a mestermunka szinte imbolyog.

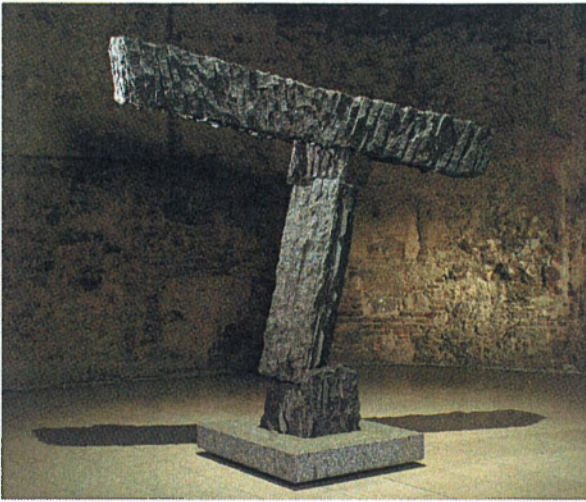
A mestermunka leírása, a szobor térhatása

A szobor négy részből áll. A részei a következők: alapzat, oszlop, zárókő. Az alapzaton ferdén áll egy enyhén megdőntött oszlop. Az oszlop egy kisebb, elforgatott oszlopelemmel folytatódik, melyet horizontálisan, egy nagyobb zárókő fed le. Az elemek egymáshoz képest, a térben, egy kicsit el vannak csavarva. A kőelemek csapolással illeszkednek egymásba. A kő

anyaga gránit, méretei 220 x 250 x 80 cm. Készült: Villányban, a Villányi szoborparkban 1997-98-ban. A mű címe: Kereszt.

A mestermunka összetevői: egy vízszintes alaplap, melyen az első szoborelem, egy kocka elhelyezkedik el. A kockatestbe ágyazódik be a megdőlt oszlopelem. Az oszlopelem a kockához képest el van csavarva, az oldalaik nem párhuzamosak. A nagy oszlopelemen egy kisebb oszlopelem áll, ez is enyhén besüllyed az alatta álló oszlopelembe, és enyhén elcsavarodik az oszlopelemhez képest. A legfelső zárókö a kisebbik oszlopelembe süllyed be.

Egy szobor leírása sokféle módon történhet. Megközelíthető stílusok, korok, anyagok, motívumok alapján. Lehetőségünk nyílik arra is, hogy egy szobrot a téralkotási módja felől közelítsünk meg. A térrendezés a szobor lényegi tartalmi közé tartozik. A térhatás, a három dimenzió érzetének kiváltása, a különböző korokban eltérő módon jelentkezik. Az építészeti terek gyakran fogalommal jelöltek. Ismerjük a háromhajós bazilikális térrendezés, a centrális tér fogalmát is. A szobrászatban azonban a különböző téralakítási típusokra alig használunk fogalmakat. A művészettörténet ismeri a statikus, fő nézeteket hangsúlyozó egyiptomi szobrászat megjelölést. Tudjuk azt is, hogy a görög szobrászat alkalmazta először a kontraposzt különleges téralakítási rendjét. Ismerjük a reneszánsz kissé statikus voltának megváltozását, már Michelangelo szobrászatában, és azt is tudjuk, hogy ez a változás hogyan hatott a barokk kor szobrászatának térrendezésére. A barokk kor szobrászata, a reneszánszhoz képest fellazultabb, az egymás felett elhelyezkedő főbb elemek egymáshoz képest el vannak csavarva, a térelemek szinte egymásnak feszülnek.



31. Mohácsi András, *Kereszt*, 1998-99, gránit

A térelemek láttatása a szobrászat egyik izgalmas alapfeladata. A néző szeme előtt úgy kell láttatni a formákat, a tér elrendezését, hogy a néző a lehető legjobban fel tudja térképezni azt a téri rendet, amit a szobor mutat. Egy viszonylag egyszerűnek tűnő feladat, egy fejszobor elkészítése során is, a szobrásznak illik úgy felépíteni a szobrárt, hogy amikor a szemlélő körbejárja, a formák fokozatosan egymás után tárják fel, mutassák meg magukat. A formai elrendezés tekintetében a szoborelemek egymáshoz való elcsavarása is ezt a szerepet szolgálja. Amikor egy elem elfordul a másikhoz képest, ez egyiknek oldalát rövidülésben, a másikat nagyobb látószöggel vagyunk képeset belátni. A szobrászat történetében, amikor a szobor nem része egy háznak, a szobor képes leválni a falról, a hátsó nézet is fontos lesz. Ha szobornak nincs fő nézete, mindegyik oldal főoldal, csak lassú körbejárásra, kerengésre serkenti ekkor a szobrász a nézőt.

A szoborelemek, bár kimozdulnak a szobrászatnál megszokott statikus alaphelyzetből, mégis, az elemek együtt, bár első pillantásra talán furcsának tűnik, valójában képesek így megállni. Ennek több oka van. Mintha egy kártyapakli egyes lapjait elcsavarnánk az alatta levőhöz képest, így van a négy szoborelem elcsavarva egymáshoz képest.

Ez a csavarás alkalmat ad arra, hogy a szobor látványa a szemlélő szemmagasságában, bizonyos nézetekből lehetetlennek tűnő statikai helyzetet mutat. Ez a csavarás, a kontraposzt téri hatásának alkalmazása nem véletlen, szerepe több szempontból lényeges.

Az egyik a térelemek láttatása a szemlélő számára, a másik az egymásnak feszülő téri helyzet létrehozása, a harmadik pedig az ingatag statikai helyzet biztosítása.

A kontraposzt során az álló figura testrészei egymáshoz képest elmozdulnak a térben. Az elmozdulások rendszere igen bonyolult. Az eredetileg két lábon álló figura egyik lába elveszti támasztó szerepét. Ezért a medence eredeti helyzetéből két irányba kimozdul. Ez a mozdulat a gerincen át instabilitást idéz elő. A felsőtest a medence mozgásával ellentétes módon korrigálja a csípő elmozdulását. Felülről nézve a medence, a vállöv ellentétesen eltekerednek egymáshoz képest.

Az ellentétes irányú mozgások, a gerinc, a bordakosár elcsavarodása, egy egészen különös téri helyzetet idézhet elő. A pihenő láb, nem tart súlyt, szerepe, külső megtámasztáshoz szükséges csak, ezért, bármerre elhelyezhető.⁵⁶

⁵⁶ A kontraposzt ábrázolásának történelmi hagyománya, hogy a pihenő lábat, mindig hátrafele húzta. (Praxitelész: Hermész a kis Dionüszossal (i.e. 330k), Olümpiai Múzeum, Olümpia, valamint: Aguste Rodin, *Brozkor*, 1876, Budapesti Szépművészeti Múzeum, Musee d'Orsay, Párizs) Ez a felállás, a nem tartó láb hátrahúzása, könnyed, sikkes mozgást eredményezett, de nemcsak ezért volt fontos az alkalmazása. Ugyanis, ha a pihenő láb előre helyezkedik el, a szoboralak, egy bizonyos oldalsó nézetből úgy látszik, mintha feldőlne. (Constantin Meunier: *Zsákhordó*, (1893), Bronz, Szépművészeti Múzeum, Budapest) Ugyanis a hát, képes az álló lábaktól messze hátrébb kerülni, a leghátsó ponttól, jóval előbbre kerül az alátámasztás. Itt válik értelmessé az a csavarodás, ami a testrészek egymáshoz képesti elmozdulását jelenti. Ugyanis, bár a figura ebben az esetben, bizonyos nézetből teljesen úgy látszik, mintha eldőlné, felülről



32. Mohácsi András, *Kereszt*, 1998-99, gránit

A mestermunka kőhasábjai úgy vannak elcsavarva egymáson, mint a kontrapoztnál az egymás fölött elhelyezkedő testrészek. Az elcsavarás adta meg a lehetőséget az elemek kibillentésére, és a kibillentés ellenére a statikai rend megtartásához. Az elcsavarás, a kibillenés azonban a néző térben való terelését is hivatott szolgálni. Azt is mondhatjuk, ez a nonfiguratívnak tűnő szobor, a szobrászat történetének egyetlen statikailag valódi, nem jelzett kontrapoztját mutatja meg.

A mestermunka térhatásának kialakítását, a szobor készítésének legfontosabb mozzanatának tartottam. A szobor instabil érzetet kelt. A kibillenések, a térben való elmozdulások megteremtése volt a célom. Olyan szobrot szerettem volna kialakítani, melyen a téri elemek elmozdulnak,

megnézve azonban, csak annyi történt, hogy a testrészek egymáshoz képest elcsavarodtak, és az egyik testrészt élével látjuk, a másik testrészt azonban, szinte lapjával.

kitérnek egy stabil alaphelyzetből, de mégis, egy valódi, létező statikai helyzetet jelenítenek meg.

Igyekeztem elérni azt, hogy a szoborelemek valódi módon, valóságos statikai helyzetet mutassanak. A szoborelem térbeli helyzetét, ott az egymásra helyezés során alakítottam ki. A mestermunkát megelőző szobraim elkészítése után sejtettem, milyen lehet a szobor összeállítása, de a végleges kompozíció, ott a villányi kőbányában állt össze.

A szobrom instabil érzetének kialakítása során a kontraposzt elmozdulási lehetősége volt az egyik lehetőség, amelyet kiaknáztam. A másik az a kő súlyának kihasználása. Az oszlopelem dőlése közben, a rajta elhelyezkedő horizontális záróelem, nem pontosan középen helyezkedik el az oszlopon. A legfelső elem igyekszik visszabillenni, és magával húzza a még billenő oszlopot is. Mindez persze csak akkor lehetséges, ha a lenti elemek egymáshoz képest el vannak csavarva, mert csak így kerül a szobor súlypontja újra szobor legalsó, tartó eleme fölé. Azt is lehet mondani, a levegőben egészen merész mozdulatokat lehet művelni, ha azok összegző súlypontja a tartó elem felett marad.

A szobor kialakításakor szempont volt a szobor méretének meghatározása. A szobor nagysága (különösen, ha nincs egyelőre eldöntve, hogy hol fog állni a szobor) általában az emberhez mérhető. A mestermunka léptékeit elemezve elmondhatjuk, hogy egy felnőtt ember alá tud állni, de bizonyos távolságból és bizonyos irányból, a legfelső vízszintes elem tetejét is látni lehet. A szobor elkészítésekor, úgy igyekeztem meghatározni a szobor méretét, hogy a szemlélő mintegy képes legyen behatolni a szobor erőterébe, ebbe a feltételezett térhatásba.

Olyan szobrot szerettem volna létrehozni, ahol a szobor térhatása a szobor méreténél fogva is szinte megmozgatja a nézőt. A kibillenő statikai összhatás, az elemek egymáshoz való elforgatása, ezek voltak azok a fő

célok, melyeket a szobor kialakításánál leginkább szem előtt tartottam. Az volt az elképzelésem, hogy a szobor kompozíciója és téri kialakítása határozza meg a szobor legfőbb üzenetét, és minden ez alá legyen rendelve. A mestermunka faragása alatt, szobor térhatását, a statikai helyzetét tekintettem olyannak, amely felette áll a felület, az összeillesztések rendjének, és igyekeztem, más, például ikonográfiai szempontokat a szoborkészítés során a lehető legtávolabbra elzárni magamtól. Ha a szobrász képes levetni az anyag ábrázoló lehetőségeinek kiaknázását, és a szobor kialakítása során az anyag statikai lehetőségeinek megmutatásával teremt feszültséget, akkor a statika, az anyag, és az általuk keltette tér lesz maga az ikonográfia, és a szobor önmaga témája lesz. Ez a feszültség adja a mestermunka kulturális súlyának lehetőségét.

A mestermunka felülete

A felület, a szobor felületének megjelenítése igen fontos szempont a szobrászat világában. A felület nem egyszerűen csak ott van, a felületen keresztül értelmeződik a szobor szerkezete, formai hatása. A felület kialakítása a több évezredes szobrászati hagyomány alapján, mindig a szobor elkészítésének végén történt meg. A felület ezért a szerkezet megjelenítésétől független, mintegy elkülönült munkafázisban jött létre. A felület kialakítása ezért nem egyszerűen része lett a szoboralkotásnak, hanem az utolsó simítások jogán, épp ez kapott különösen nagy szerepet a szobor létrehozásának folyamatában.

A felület kialakítása ráadásul egy igen fontos összegző munkát is magában rejtett. A szoboralkotás folyamata alatt keletkező, látható nyomokat, a kialakítás nyomait el kellett tüntetni. Olyannak kellett lennie a szobornak,

hogy a szoboralkotás folyamata nem volt szabad látszódnia a szobor felületén. Azaz, a felületkialakítás legtöbbször, egyben a szobor létrehozásának nyomait is eltüntette. Érdekes módon, a felületkialakítás tekintetében is Michelangelo volt az, aki jelentős újításokat tudott alkalmazni.⁵⁷ Mindez nemcsak a felületkialakítás palettáján helyezett el egy új színt, de más miatt is fontosnak kell találnunk ezt az újítást. A szobrászat történetében, a megalit kortól Michelangelo-ig, nem találunk példát arra, hogy a felület ott hordozza mintegy a szobor kialakításának történetét. Michelangelo elérte, hogy a négy napszak nevét őrző, négy szoboralak felülete, már nem elleplezni kívánja a kőből való kibontás folyamatát. Éppen ellenkezőleg, láthatóvá tette, mintegy bepillantást adott arra, miként születik a szobor. A szobrok ott őrzik a durva faragás sziklaszerű nyomait, a finomabb fogasvéső nyomait, de a felületek bizonyos része pedig, teljesen sima, néhol csillogó. A reneszánsz mester műhelyében a pillanat, a kéz egy adott pillanatban való rezdülése is fontos szerepet kapott és a szobor ezáltal, ugyan elvesztette felületének tökéletes voltát, de helyette új érték tört a felszínre, a személyes kézvonás, a vésők közvetlen kalligráfiája, és kialakítás folyamatának bemutatása, megidézése.

⁵⁷ A korai munkái még a felület teljes, végleges kialakítást kaptak. A római Szent Péter katedrálisban álló *Pieta* (Michelangelo (1499): *Pieta*, Basilica di San Pietro, Vatikán, Róma), még teljes felületi kialakítást kapott. A négy alakos *Pieta* már ötvözi a faragások nyomait a finom, részletező formákkal csiszolt felületekkel. (Michelangelo (1550): *Pieta*, Museo dell'Opera del Duomo, Firenze) Legkésőbbi *Pietája*, a Rondanini *Pieta*, (Michelangelo (1552-64): *Pieta Rondanini*, Castello Sforzesco, Milano) pedig, akár bejezettnek tekintjük, akár nem, őrzí egy korábbi kompozíció ottmaradt testrészét, és az átalakított Krisztus durván, vésővel kialakított testét. A felület kialakítása Michelangelo életművében folyamatosan átalakult. A firenzei Medici-kápolna négy fekvő alakjánál (Michelangelo (1526-1534): *Medici síremlék*, San Lorenzo, Capella Medicea, Firenze) is együttesen alkalmazta a durván kibontott és a finoman megmunkált felületek megmutatását.

A saját munkásságomban, a felület kialakítása mindig igen nagy gondokat okozott. 18 éves koromban kerültem be egy kerámia műhelybe, ahol a felületkialakítás igen gazdag tárházával találkoztam. Ha kellett odvas nagy fa kérges felületét imitáltuk, de megtanultam feszes felületeket kialakítani. A felület ott, a különböző kerámia műhelyekben egy előre eldöntött kérdés volt, a milyen is lesz a felülete kérdésre volt válasz, és a válasz megelőzte a plasztikai kialakítást. A felület kialakítása egy előre meghatározott stílusjáték keretében történt. Sokfajta felületet meg tudtam jeleníteni, mielőtt még a főiskolára kerültem volna. Ez volt az egyik dolog, ami miatt, a főiskolás éveim alatt, és később is a felület, mint valami jelmez jelent meg előttem, ami a szobor kialakítását óhatatlanul egy zárt körben, vagy inkább zárt köpenyben volt képes tartani. Ha egy szobrot tervezett az ember, szinte előre tudta a felületét. Nyilvánvaló, a szobrászat hallatlanul kötött kialakítási folyamatokat kell, hogy igénybe vegyen, ha azt szeretné, hogy a mű megjelenjen, létrejöjjön.

Mégis, a felülettel való ütközés, a bármilyen felület megalkotásának kényszere helyett, előtérbe kellett, hogy kerüljön a szoborral azonos, épp annak a szobornak megfelelő felület megtalálása, vagy annak a módnak a felfedezése, ahol a felület, a szoboralkotás természetes része és nem lezáró akciója lesz.

A mestermunka felülete szabdalt, irdalt. A felület kialakításakor az eredeti, nagy vágókoronggal méretre szabott gránithasábok felületeit, sarokcsiszolóra erősített vágókorongokkal szabdaltam fel.⁵⁸ Az irdalások nagy részét vésővel kiütöttem. Egy-két rész, irdalt darabocska az eredeti felszínről megmaradt, melyek az eredeti hasáb befoglaló formáit mutatják meg. A megmaradt, eredeti hasábfelületeket kissé megcsiszoltam, hogy

⁵⁸ A használt szerszámokról: Mohácsi András, Szalontai Ábel, Mohácsi János (1998): *Mohácsi szobrai*, katalógus, 1998, utolsó oldal

bizonyos szögekből megcsillanjanak a felületdarabkák. A felület bizonytalan, rusztikus, a vágott felület, a törések durva hatást mutatnak.



33. Mohácsi András, *Kereszt*, 1998-99, gránit, részlet

A célom, a felület kialakításánál egy minél kőszerűbb felület kialakítása volt. A kőszerűség, mint fogalom úgy változik, ahogy a szobrászat története, mindig más és más. A kőszobrászat a hatvanas évektől kezdte alkalmazni a kőmegmunkálási iparág gépeinek nyomait, illetve felhasználni a szobor készítésénél és a szobrok felületének kialakításakor. A kő útja ez által vállalt volt, leolvasható volt a kő kialakításának története a kőről, azon kívül a kő felületkialakításának lehetősége gazdagodott.

A szobor rusztikus felülete, mely egyszerre mutatja meg az eredeti hasábot, a vágókorong hasítékait, a kitörött hasítékok nyers felszínét, megmutatja azt a szerszámparkot, mellyel a szobor kialakítása megtörtént. Úgy gondoltam, ez lehet számomra kőszerűség, a kővel való munkálkodás felvállalása, a faragás megmutatása. Egyrészt a szép felületek elől való menekülés volt ez. Másrészt, alkalmat adott egy folyamatos improvizációra, amely számomra a kőfaragás fontos része. Ahogyan éppen tartottam a vágókorongot, ahogyan sikerült kitörnöm egy darabot a gránitból, az ma is úgy látszik. A szobor

szigorú statikája mellett, a felület véletlenszerűbb lett így. Az irdalások pókhálói, mint a kézen az ujjlenyomat, ott őrzi a munkám közvetlen nyomát. Az így kialakított felülettel vállaltam a kor gépparkját, az elkészítés történetét. A felületkialakítással igyekeztem a szoborelemeket megtartani egyszerű elemeknek, melyek egy nagyobb kompozíció részei, és az elemek felületei ezért nem igényeltek felületi rajzolatot, formai jelentést. Az elemek felülete rusztikus hasábokat mutat, de olyan hasábokat, melyeket egy szobrász emelt ki az eredeti hasábokból. A felület kialakítása során a hasábok kissé eltorzultak, átalakultak, de külön formai jelentésük, mint egy kompozíció egyben tartása, szándékaim szerint, nem volt.

A nem konkrét hely

A nemzetközi művészettörténet elfogadott fogalmai a site specific, vagy a non site specific work.⁵⁹ A mestermunka, bár méretei nem ezt sugallják, nem egy kiválasztott helyre készült. Ez a megközelítés is mutatja a távolságot a megalit kultúra köveitől, ahol a mű és helyszín nem elválaszthatóak egymástól.

A mű, azzal, hogy alkotója nem választott az alkotásnak helyszínt, megmutatja, hogy az a téri rend, amit a szobor mutat, független egy létező hely téri inspirációjától. Bár én ott érzem az elkészülés környezetét, a villányi szoborpark egy bizonyos helyszínét, mégis a szobor úgy készült, hogy akár többször is fel lehet állítani. Ez arra mutat rá, hogy a szobor, a későbbi

⁵⁹ Causey, Andrew (1998): *Sculptur Since 1945*, Oxford University Press, Oxford, 11.

sorsát nem ismerve, óhatatlanul kiállítási tárggyá minősült, amit az eddigi története is igazolt.⁶⁰

A szobor, amikor elveszti egy hellyel való közösségét, és múzeumi szobor lesz, kiállításokról kiállításra vándorol, egészen más státust mutat, mint az a szobor, amelyik egy adott helyen fejti ki sok-sok éves hatását. A kiállítási szobor, mely nemcsak a méretével szerzi meg ezt a címet, már arra is utal, hogy a szobor múzeumi keretek közé kerül, és ezzel a köztéren való mindennapos megtalálása helyett, már eleve műtárgyként van elkönyvelve, részint izolálva van a közélettől. A szoboralkotásnak ez a módja például, gyökeresen ellenkezik a megalit alkotások feltételezett elkészítésével. A tér hatásai egy bizonyos helyszínen mások, mint egy másik helyen. Stonehenge-t, vagy Newgrange-t nem lehet egy másik helyen felépíteni, mert az attól nem az a mű lenne. A szobor, amikor szállítódik, a térhatása állandóan módosul. Szándékaim szerint, a Kereszt című szobor külső térbe készült.

A mestermunka címe

A mestermunka címe: Kereszt. A szobraim elnevezése mindig nagy gondot jelentett. Mindig ez volt a sorrend: előbb készült el a szobor, aztán született meg a cím. A munka a címét, az addigi gyakorlatomhoz hasonlóan, a szobor az elkészítésének vége felé nyerte el. Ezt azért tartottam fontosnak, mert a szobraim, szándékaim szerint, nem fogalmi jellegűek. Bár megmutathatóak bizonyos kapcsolatok, utalások, más szobrokra, építészeti elemekre a munkáimban, mégis, a szobraim szándékaim szerint, a saját optikai

⁶⁰ Eddig kiállítva: *Nádor Tibor és Mohácsi András kiállítása*, Artus Kiállítási Csarnok, 1999, Budapest, *Hat szobrász kiállítása*, West End City tetőkert, 2000, Budapest, *A szobrászaton innen és túl*, Műcsarnok, 2001, Budapest, *Mohácsi András kiállítása*, Kiscelli Múzeum templomtér, 2003, Budapest

Katalógus: Nagy Zoltán, Petrányi Zsolt, Orosz Péter (2001, szerk.): *A szobrászaton innen és túl*, Magyar Alkotóművészek Szövetsége, Műcsarnok, Budapest

eszközeikkel kell, hogy hatást gyakoroljanak. „A modernista képzőművészet egyik hagyományos törekvése, hogy minél jobban eltávolítson a műből minden nyelvi értelmet. Ez abból az elgondolásból fakad, hogy a művészi észlelést a „*tiszta érzék*” impulzusok befogadására kell redukálni. A művész feladata ugyanis olyan művek létrehozása, amelyek a maga *eredendőségében* (a témától, ábrázolástól, szüzsétől, elbeszéléstől stb. mentesen) jelenik meg a vizuális *művésziesség*, s így kívül esik a tudat torzító kiegészítésén.” (Fischer Gábor, 2003)⁶¹

A címválasztás utólagossága, nyilvánvalóvá kell, hogy tegye, a fogalmak és formák aránya, a munkáimban jellegzetesen a formák túlsúlyát mutatják. A cím, a szobor fogalmi emblémája, utólagosan visszahat a szoborra. Amikor az alkotó címet ad, tudatosan kell élnie ezzel a lehetőséggel. Hosszú munka során alakult ki egy bizonyos szobrászati alkotói stílus, mely a szobraimra jellemző lett. A szobor motívuma óhatatlanul hordozott egy képzelettársítást. Érdekesnek találtam azt, már a Mohalit és Mohalit II. szobornál is, hogy van egy motívum, amely csak bizonytalanul azonosítható egy konkrét, ismert jellel, a kereszttel. A mestermunka elkészítésekor is az eredeti jel, csak olyan átírásban jelent meg, amely nem tette alkalmassá arra, hogy egyszerűen azonosítható legyen a keresztény motívummal. Miért volt ez fontos egy alkotómunka során?

Minden műalkotás óhatatlanul utal más műalkotásokra, mint a zongorán megütött egyetlen húr is más, bizonyos húrokat megrezegtet, ugyanígy, a műalkotások a maguk lehetséges utalásai által azonnal kulturális felhangot kapnak. Ez a lehetséges kontextus azonban, gyakran mintegy elfedteteti a művet, szinte elébe áll. Különösen így van a képzőművészet esetében, amikor a tárgy vizuális hatása, és a vizuális hatásokhoz kapcsolódó fogalmi jegyek, ikonográfiai utalások, gyakran elfeledtetik a mű vizuális dominanciáját, amennyiben van ilyen. Persze ez máshogy is

⁶¹ Fischer Gábor (2003): Kép és szó, Enigma, X évf. 6., 107.

megfogalmazható. Avval az alkotói módszerrel, amellyel én dolgozom, azt szeretném elérni, hogy a szobor vizuális effektusai legyenek elsődlegesek, és csak azután lehessen a szobor más kulturális beágyazottságáról beszélni.

A szobor formai jegyei, bizonyos esetekben, ha a felhasznált motívum ismert, rögtön egy olyan kulturális kontextusba kerülnek, amelyben a szobor már nemcsak a formájával hat. A Kereszt című szobor motívuma, bár nem egy létező kereszt alakzatot mutat, mégis, azonosítható benne a keresztény vallás legfőbb motívuma a kereszt. A mediterráneum zsidó-keresztény kultúrkörének szenvedés és megváltás mítoszának egyik motívuma a kereszt. A megfeszítés, az erőszak, a tudatos önfeláldozás, a megváltás, a hit jelképe a kereszt.⁶² A mestermű azonban, bár formájával utal, és címében még meg is nevezi a keresztet, mégis, a motívum konkrét jellegét mellőzi a szobor. A kompozíció kereszt alakja önmagában elegendő lenne, hogy ezt a címet elnyerje a szobor, de nem mondhatom, hogy egy egyszerű formatani gyakorlat elnevezése miatt lett a szobor címe az, ami.

A kereszt motívuma maga is igen gazdag formában mutatkozott meg a művészet történetének során. A mestermunka alakja nem a latin, hanem az úgynevezett Szt. Antal-kereszt jeléhez áll a legközelebb a maga **T** alakjával.⁶³ A héber taw betű alakja is része a keresztény mitológiának.⁶⁴ A mestermű előtt készített több szobornál felmerült az, hogy olyan motívumok jelentek meg az ott elkészített szobrokban, amelyeket, bizonyos kultúrkörök rendszeresen használtak. A kapu, a kereszt, a japán kapu, a

⁶² Jutta Seibert (1994, szerk.): *A keresztény művészet lexikona*, Corvina, Budapest, 167.

⁶³ „Remete Szt. Antal attribútuma egy T alakú, csengettyűkkel ellátott mankó, vagy bot. Lehetséges, hogy Krisztus keresztje is ilyen volt, megkülönböztetésül a latin keresztén függő Krisztustól a latrokat gyakran T-alakú keresztén ábrázolják.” Jutta Seibert (1994, szerk.): *A keresztény művészet lexikona*, Corvina, Budapest, 169.

⁶⁴ „a kereszt formájú héber taw betű az igazak homlokán megvédi őket az Isten haragjától” Jutta Seibert (1994, szerk.): *A keresztény művészet lexikona*, Corvina, Budapest, 40.

torii⁶⁵ motívumai, mintegy egymásra montírozva jelentek meg azokon a munkákon.

A szobor készítése során rajzokat készítek először. A rajzok közül választok ki egyet, mely a legjobban tetszik, és a rajz nyomán elindulva, próbálom a szobrot kifaragni, felépíteni. Ennél a munkánál a rajzok után egy kicsi gipsz makettet is készítettem, hogy a leendő szobor térbeliségét megértsem. A makett elkészítésénél szobor téri elrendezését, a kompozíció főbb elemeinek arányait tartottam a leginkább szem előtt. A szobor anyaga, mérete szinte a tervezés legelejétől kialakult, szinte adta magát. A cím azonban, csak akkor született meg, amikor már annyira haladt a faragás, hogy a szobrot már össze tudtam állítani.

Számomra a kompozíció, a térhatás, a felület, az anyaghasználat, olyan elemek, melyek megérzése, megértése önálló üzenet hordoznak, és szobrászatomon belül a vizualitás dominanciáját mutatják fogalom, a szobor kiváltotta lehetséges fogalmi magyarázataival szemben. Így is fogalmazhatok: akkora ereje, hatása van a szobrok kiváltotta térnek, formai megoldásoknak, hogy épp ezért lettem szobrász. Azt is be kellett látnom, a legkisebb fogalmi üzenet is csak akkor kapja meg a szobrászat által a létjogosultságát, ha a szobrász, a szobor elkészítése kapcsán, a maga szobrászati eszközeit a legteljesebben ki tudta használni. Számomra akkor érvényes a szobor, ha a szobrászati hatása miatt megáll a lábán, és nem kell, hogy a fogalmak mankói megtámasszák azt. Természetesnek tűnik, hogy a fogalom szerepe a vizualitás történetében nem kizárható. A kép, a szobor meséje, ikonográfiája, nem kizárható szín arról a palettáról, melyből a képzőművész az alkotása során választhat. Mégis látható, hogy a szobor elkészítése során a szobrászat eszközeit hívtam segítségül, hogy a szobrászati élményeimet megjelenítsem. A létrehozott mű pedig, jelen esetben, leginkább a terével, a kompozíciójával „szeretett volna létrejönni”,

⁶⁵ www.terebess.hu/keletkultinfo/lexikon/torii.html

legfőbb indítékai leginkább is itt keresendőek. Az ellenben, hogy a térnek a kifejezési szándéka, és maga a térérzet milyen szerepet tölt be a kultúra területén, olyan kérdéseket vet fel, amelynek megválaszolása nem ennek az írásnak a keretei közé tartozik.

A téri, formai megoldások előbb vetődtek fel, mint egy leírható, elmondható jelentés, mely akár egy címmel is azonosítható lenne. Villányban, a szoborparkban, a mestermunka több hónapi faragása után, egy hosszas, nehézkes összeillesztési munkafolyamat közben határoztam el, hogy ez lesz a szobor címe. Úgy gondoltam akkor, hogy a Villányban eltöltött öt év, az öt évet lezáró munka, ezzel a címmel, a munkával jelez valamit, amit ha csak egy cím erejéig de jeleznem lehet.

Néhány műalkotás, alig mutatja meg a keletkezésének közvetlen történetét. A szobor némán őrzi kialakulásának pillanatait. A személyesség megjelenítésének a szobrászatban csak áttételes lehetőségei vannak. A formák kialakításai az én alkotói munkám során előtérben állnak, és az alkotó személye ezeknek a formáknak, a térnek a megismerése által felismerhető, de nem azonosítható egy az egyben velük. A kereszt alakjának az értelmezése, a térkialakítás sajátos módja alkalmat adott nekem arra, hogy a formakialakítás és a fogalmi értelmezés együttese nem ír le egy valódi keresztet, nem mutatja azt, hogy ez egy vallás mitológiai eleme. Ez a sejtetés elég volt nekem ahhoz, hogy a kultúrák egymáson átderengő motívumainak megidézésével utalni tudjak az alkotás folyamatára.

Mégis, azonban, meg kell jegyezni egy másik dolgot is. A szobraim kezdeti statikussága (Mohalit, Mohalit II.) itt ennél a szobornál kezdet végképp felborulni. Olyan szobrot szerettem volna létrehozni, amelyik minden irányból közelítve más-más legyen, és minden irányból a kimozdulás érzetét keltse, miközben a szobor maga, valódi statikai helyzetet jelöl. Az instabilitás, a térelemek kavargása és mégis megállítása, azt hiszem, ez volt

a kapcsolat a cím és a szobor térrendezése között. A személyes élet bizonytalansága, a szobrászati tevékenység szinte tökéletes elzártága akkor a kulturális élet egészétől, saját tevékenységem, a szobrászatom nyelvének idegensége az akkori képzőművészeti életben, mind-mind hozzájárultak ahhoz, hogy a mozgás, az elmozdulás, a bizonytalan–de-megáll érzete megjelenjen a szobraim téralakításán. Talán azt is lehetne mondani, a szobraim valódi címei a terük, a statikájuk, melyek majdnem névtelenek. És az a cím, amely a szobrom címe, nem más, mint sejtetés, a bizonytalan kézbentartása.

A mestermunka köveinek összeépítése

A mestermunka köveinek összeillesztésének ismertetése több, fontos szempontból is lényeges, ha meg szeretnénk értetni azt, hogy miért változott meg a szobrászat az előző, XIX. századi korszakhoz képest.

A kövek illesztése a mestermunkánál a szobrászati kifejezés része lett. A szobrok négy kötömbből állnak össze. Ezek a kötömbök nem egy egységes nagy felület több részét jelentik, mint azt gyakran láthatjuk a szobrászat történetében. Egykoron, ha megfelelően nagy kötömb nem állt rendelkezésre egy szobor elkészítéséhez, akkor, több kisebb, egymáshoz szabott kötömbből alakították ki a nagy kötömb illúzióját. Ilyen például a budapesti Lánchíd hídfőin található oroszlánok faragása, ahol az állatokat megtestesítő kötömb több darabból áll össze, miközben a felület nem utal a több elem léteire. Az a mód, ahogy a kötömb megjelenik a mestermunka kompozíciójában, már felvállalt építkezést mutat. A kötömbök egymásra épülése a kompozíció része a mestermunka esetében.



35. Mohácsi András, *Kereszt*, 1998-99, gránit, a talpazat részlete

A kőtömbök egymásra rakásából összeállított kompozíció esetében a kövek összeillesztése kulcskérdéssé válik. A kövek egymáshoz illesztése, a találkozási felületek megmutatásának módja elárulja azt, hogy a szobrász hogyan gondolkozik a forma, anyag és szerkezet kapcsolatáról.

A mestermunkánál a kövek egymásra épülését meghatározta a tervezett kompozíció, a térben ferdén kimagasló oszlop, mely megtart egy fekvő hasábot. A kompozíció építése során azonban az egymásra épülő elemek, mindig „megtartották” a maguk statikai rendjét, azaz, az egymásra épült kövek valóban megállnak így. Az a kis gipsz makett, amelyet a faragás előtt elkészítettem, csak a méretezésében és a körülbelüli térkialakításban tudott segíteni. A szoborelemek egymásra épülésének térbeli helyzetét azonban, csak az adott helyszínen, a faragás közben lehetett meghatározni. Ezért a kövek egymásra illesztése nem egyszerűen esztétikai kérdés volt, hanem a kompozíció és annak statikai lehetőségei határozták meg a kövek egymáshoz illesztését.

A kőtömbök egymásba kapaszkodva épülnek fel. A kocka és hasábformák találkozási pontja a szobron mindig megmutatott, jól látható. Az elemek egymásba hatolnak. Addig kellett rengetegszer egymásra emelni, majd visszarakni a köveket, amíg pontosan nem illeszkedtek egymáshoz a faragott felületek. Nem előre felállított geometriai rend szerint történt a faragás, hanem ott a

helyszínen alakultak ki azok a kőfelületek amelyek az összeillesztést lehetővé tették.

A kövek egymásra épülnek, egymásba kapaszkodnak, és valódi statikai helyzetet jelölnek. De mégis, bizonyos vasak, acélrudak is megjelennek a kövek végleges összeillesztésekor. Ezekről az acélrudakról, bővebben *Az eklektika visszavág* című, VIII. fejezetben írok.

VI. XX. századi szobrászat formai, szerkezeti felvetései

A kőszobrászat, tömörszerűség, és héjszerkezet

A disszertáció a szobrászat egy speciális ágáról, a kőszobrászatról, ír. Az értekezés igyekszik meghatározni, melyek azok az általános jegyek, amelyek a jelenkori szobrászatot a régebbiektől megkülönbözteti. A kőszobrászatnak, és ezen belül a jelenkor kőszobrászatának határozott választ kell adnia arra a legegyszerűbb kérdésre: miért éppen a követ használja fel, mint médiumot.

A szobrászat nyersanyagainak felhasználása jelentős változásokat mutat az elmúlt évszázadok során. A technológiai fejlődés nemcsak új anyagokat hozott létre, de erősen devalválta a speciális anyag és speciális forma összetartozásának érzését. A XIX. század szobrászata annak az eklektikának a formakultúráját hozta létre, amelyben a forma imitált jellegű lett.

Az eklektikában háttérbe szorult a forma és az anyag szoros kapcsolata. Az eklektika, különböző stílusirányok gazdag választékát teremtette meg, ahol az anyag tulajdonképpen szimpla formahordozó lett. A szerkezet, az anyag, gyakran álcázott, legtöbbször épp nem abból az anyagból készült a szobor,

mint amit éppen mutat. Kőszobrászati elemek készültek gipszből, bronzszobrok papírból, az anyag mellékes lett, a stílus esetleges, és az alkotók teljesen új, addig nem létező kapcsolatot alakítottak ki az anyagokkal, és ezzel párhuzamosan a formákkal is. Az eklektikusnak nevezett, a forma és az anyag laza kapcsolatát mutató szobrászati formanyelv a mai ideig él. A jelen kőszobrászatának speciális indokai vannak az anyaghasználatot illetően, ha el akarja kerülni az eklektikus formanyelvet, és az evvel szorosan összefüggő anyaghasználatot.

A kőszobrászat rengeteg formában él. Mégis, van a szobrászatnak olyan ága, mely pont azért nyúl a kőhöz, mert csak az ezzel az anyaggal való folyamatos párbeszéd ad számára egyedüli módot arra, hogy tisztán beszéljen, hogy az eklektika nyelvi kínálatát önmaga számára elutasítsa, és ezzel az anyag és forma egységét újra megteremtse. A kőszobrászat ebben az esetben nem egy véletlenszerűen kiválasztott anyag találkozását mutatja az éppen aktuális formával, hanem éppen ellenkezően, maga az anyag megmunkálásának kutatása ad színteret a kifejezésnek. A kővel dolgozni, eleinte fel sem tűnik, mégis, ez egy igen érdekes választás.

A legtöbb szobor anyaga héjszerkezetből épül fel. A kerámia, a bronz, néha a különböző fémlemezek adják a szobor formaalkotó felületét. A kő, mindegyiktől eltér abban a tekintetben, hogy leginkább csak tömbként használható. A tömörszerűség egyrészt a szoboralkotás szerkezetét határozza meg, de van egy másik dolog, amely szintén szót érdemel. A legtöbb héjszerkezetű szoborral ellentétben a kőszobor anyaga kívülről is megmutatja azt, milyen a tartószerkezet belülről. Ez a jellegzetesség nem olyan kézenfekvő, mint ahogy gondoljuk.

A bronzszobrok legtöbbje több darabból van összeállítva. A fémszobrok belül, hatalmas illesztési hálóval rendelkező képet mutatnak. A kőszobor jellegzetessége az, hogy a szobrász nyíltan vállalja, nemcsak az elkészítés

módját, de az anyag jellegéből adódóan a szobor teljes anyagi valóságát, azaz, a szobor ugyanolyan belülről, mint kívülről. Jó tudni mi van szobron belül,⁶⁶ és a közsobornál általában tudni lehet.

Nem véletlen ez. A szoboralkotás során ez a héjszerűség valamennyire elbizonytalanította a szobor szerkezetét. Az eklektika után, a szobrászat éppen az anyag közvetlen megmutatását részesítette előnyben. Olyan szobrok születtek a XX. század elejétől, amelyeknél a szobor anyagszerűsége helyett közvetlenül, a valódi anyag mutatkozhatott be, maga az anyag jutott szóhoz, gyakran főszerephez. XX. század fémplasztikai világa megújult Henry Moore munkássága nyomán, aki kőplasztikáinak tanulságait képes volt megjeleníteni bronzszobrain. Olyan szobrok jöttek létre a keze alatt, először gipszből, aztán kiöntve bronzból, amelyek egészen kőszzerű hatást mutattak. Mégis, maga fémplasztika, benne a bronzművesség is akkor tudott igazán megújulni, amikor magát a héjszerkezetet kezdték megmutatni szobrászok, mint az amerikai Mark di Suvero,⁶⁷ vagy az angol Anthony Caro,⁶⁸ vagy magát a héjat vette szobrászatának alapanyagául Richard Serra.⁶⁹ Magyarországon Gaál Tamás, Bíró János, Karmó Zoltán, és Zsemlye Ildikó mutatták meg munkáikban a fémplasztikaikban a héjszerkezet új lehetőségeit.⁷⁰ Gaál, Bíró és Zsemlye a bronzszobraiknál, magát a héjat úgy alakították ki, hogy az eredeti viaszlemezek mindkét

⁶⁶ “sátraira, s mások már ültek a híres Odüsszeusz / mellett rejtőzködve a lóban, a trójai téren.....végzete volt ugyanis , hogy vesszen Trója, ha egyszer / ezt a lovat befogadta, amelyben a legderekabbak / ültek, csúnya halált s vészt víve a trójaiakra.” Homérosz (kb. ie. 800): *Odüsszeia*, X., 503-513., Magyar Helikon, Budapest, 1960, 548.

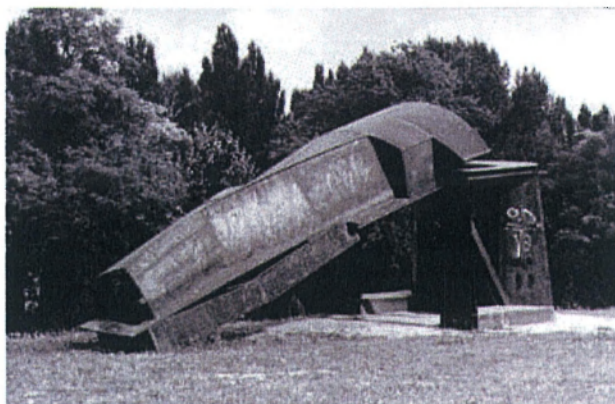
⁶⁷ Clare Henry (2002): New York, Mark di Suvero, *Sculpture*, Vol.21, No.8, 77-78.

⁶⁸ Andrew Causey(1998): *Sculptur Since 1945*, Oxford University Press, Oxford, 110-112.

⁶⁹ Jonathan Peyser (2002), Declaring, Defining, and Dividing Space: A Conversation With Richard Serra, *Sculpture*, Vol.21. No.8., 29-35.

⁷⁰ Nagy Zoltán, Petrányi Zsolt, Orosz Péter (2001, szerk.): *A szobrászaton innen és túl*, Magyar Alkotóművészek Szövetsége, Műcsarnok, Budapest

oldala látható maradt a bronzöntés után. Gaál más szobrainál,⁷¹ hasonlóan Karmó Zoltán munkáihoz, maga a fémlemez adta a szobor alapanyagát. Külön ki kell emelni Kotormán László munkáit, akinek kőelemekből épített mobilszobrai nemzetközi viszonylatban is unikumnak számítanak.⁷²



35. Gaál Tamás, *Part Pár*, 2000, fém, Dunaújváros

Éppen a héjszerkezettel szemben, a fém tömb jellege is kezdett a szobrászat területén megjelenni, mint Eduardo Chillida munkásságának megismerésekor láthatjuk ezt, aki, szemben a bronzöntés héjtechnikájával, hatalmas tömör vastömböket volt képes felhasználni.⁷³

Az anyaghasználat a XX. században már nem esetleges kérdés lett, hanem a szobor témája lett az anyag. A szobor elmesélő története helyett, az anyaggal megesett történet jelenik meg a szobrokon. A XX. századi kőszobrászat képes a kőmegmunkálás teljes készletét megjeleníteni a szobrokon. Ami egykoron tabu volt, mára már előtérbe került. A kő útját, a kibányászás, a repesztés, a fúrás nyomait illett a szoborról eltüntetni, míg a

⁷¹ Pl.: Gaál Tamás: *Part Pár*, 2000, acélplasztika, Dunaújváros

⁷² Kotormán László: *Űstökös*, 1999, kőplasztika, Lahr, valamint: *Aquarius*, 1997, kőpasztika, lásd: Nagy Zoltán, Petrányi Zsolt, Orosz Péter (2001, szerk.): *A szobrászaton innen és túl*, Magyar Alkotóművészek Szövetsége, Műcsarnok, Budapest

⁷³ Eduardo Chillida: *Berlin*, vasplasztika, 2002, Bundeskanzleramt, Berlin

XX. században éppen ezek az ipari jelek kerültek az előtérbe. Ma már a fúró ütötte kanelúrák, a kővágó gépek nyomai, repesztések sziklaszerű felületei, mind a szobrászat eszköztárává váltak, mint Pierre Székely életműve is tanúsítja ezt.⁷⁴



36. Pierre Székely, Béke, gránit, 1979, Budapest

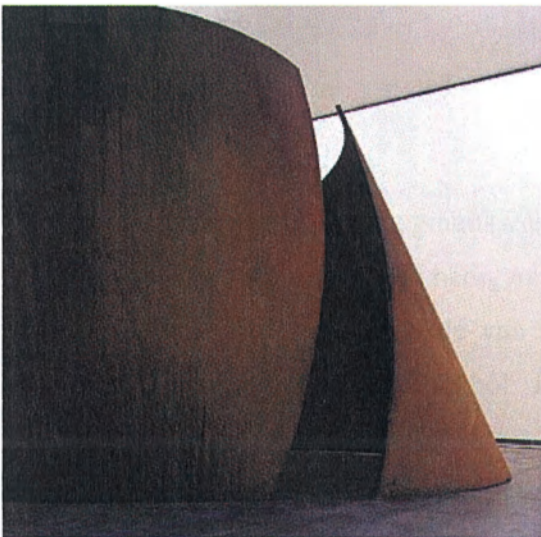
A kőszobrászatnak kialakult egy olyan ága, ahol a megmunkálás teljes története ott látható a szobron. A bejárt út lenyomatát le lehet olvasni egy-egy kőszoborról. A felület többé éppen hogy nem igyekszik elhitetni a születés szeplőtlenségét, hanem a felület az alkotás folyamatának jegyzőkönyvévé vált.

Az anyaghasználat és formateremtés összefüggése egy másik, új összetevőjét is megmutatja a szobrászati alkotómunkának. A szobrászat térteremtési munkálatai közben formák alakulnak ki. A formaképzés során azonban, mindenképpen megjelenik egy másik elem, egy újabb néven nevezendő dolog, a szerkezet, amelyről mindenképpen írni kell.

⁷⁴ Pierre Székely: *Béke*, kőplasztika, 1980, Budapest

A szerkezet változása

A szerkezet, mint fogalom, fontos szerepet kapott egykoron a szobrászati oktatásban. A felület mögött rejlő összefüggések megismerése és láttatása az emberi figura ábrázolásában, ez jelentette a szerkezetet. A csontok nagyjából teljesen merev tagjait, az izmok változó, mozgó csapata tartja össze és mozgatja. Ez a tudás már a hellenisztikus szobrászok kincse is volt, de a középkor alatt feledésbe került. A reneszánsz mesterek, Leonardo, Michelangelo úttörő munkája nyomán nemcsak az orvosi, de az úgynevezett képzőművészeti anatómia is kifejlődött. Az anatómiai képzés, mely a XIX. századi akadémiákon már teljesen általánossá vált, lehetővé tette, hogy az ott végzett szobrászok tudják mit jelent a csontváz és azt összetartó izomrendszer együttese, és milyen módon lehet ezt az együtthetést, csontok, izmok, a bőr rezdüléseit egy bizonyos mozdulatban megjeleníteni. A szerkezetes szobrok az anatómiai jelleget tudták kiemelni, előtérben tartani. A szobrászatnál a szerkezet függött össze a felület kialakításával, ugyanis, csak a formák, és felület jelezte azt, ami a szerkezetre, egy nem valódi, csak jelzett szerkezetre utaltak.



37. Richard Serra, *Two*, 2000, fém

A XX. századi szobrászat volt az, ahol a valódi statikai helyzet és az ábrázolt világ egy lett. Marco Di Suvero, Anthony Caro, Eduardo Chillida, Richard Serra szobrai nem egyszerűen jelzik a statikai helyzetüket, hanem, az addigi kifejezőmódot meghaladva, valójában megállnak a lábukon, épp azon a szerkezeti módon, amit ábrázolnak. Itt tűnik el az ábrázolás a XX. század bizonyos szobrászainál. A statikai helyzet és az épített elem összefügg ebben a szobrászati felfogásban, és ez a kapcsolat, a formák, a szerkezet és a statikai helyzet együttes értelmezése, alkalmat teremt arra, hogy a szobrászat több ezer éves hagyományát átértékelje, és a szobrászat addigi szemléletét radikálisan megváltoztassa. Itt látható az, hogy az ábrázolás, egy már létező megidézése, az imitálás több ezeréves szerkezeti felfogása, felületkezelése egy ponton válik átléphetővé, ott, ahol az ábrázolt probléma megegyezik magával a szobrászati szerkezettel. Minden egyéb szerkezeti hangsúly, csak izgalmas felületkezelés, amely csak felhasználni tudja az eklektikus szobrászati nyelvezet kínálta lehetőségeket, de annak nyelvezetével szemben nem állít fel egy más, radikálisan új nyelvezetet.

A faragás jellege

Más aspektusát jellemzi a kő megmunkálásának az, ami teljesen ellenkezik a szobrászat legtöbb formájával, ez pedig az állandó elvevés. A kővel dolgozó szobrász állandóan kész tények elé van állítva, nincs lehetősége, hogy a szoborhoz hozzáadjon. A tömbökből faragandó forma ott rejtezik a tömbben. A folyamatos elvevés, a faragás egészen más szemléletet, lelki alkatot követel, mint az a szobrászati alkotási mód, ahol a történet visszafordítható. A kőszobrászatban az olyan hiba, mint az elfaragás, beépül

a műbe, a hiba elkövetése után nincs visszaút. De ez állandó kész helyzetbe hozás, egészen feszült lelkiállatot kíván.

A faragás során a szobrász, a visszatérés lehetőségének elvonása miatt, egy furcsa, eufórikus térbe kerül, ha a faragás nem egyszerű felnagyítás, másolás, mechanikus keretei között zajlik.⁷⁵ Mivel az eredeti anyag a kőnél nem bővíthető, az elvétel, a folyamatos roncsolás lesz a kibontás alapja. Ez nem egyszerűen technikai kérdés, amelynek alapjait meg lehet tanulni. Részben így van, de ott rejtezik e mögött az is, hogy ez az alkotási mód, ahol nincs visszatérésre mód, ahol csak egyirányú a kibontás folyamata, ez teszi lehetővé az olyan munkák létrejöttét, amelyek nem másolhatóak, nem ismételhetők meg újra, azaz, nem lehet azokat sokszorosítani. Van tehát a faragásnak egy módja, ahol az ismétlés nem lehetséges. Ennél a módszernél az alkotó maga készíti el a művet, nem kőfaragók kivitelezik azt, mint a legtöbb kőszobornál ez meg szokott történni. Amikor a szobrász közvetlenül maga faragja a követ, és ott a maga váratlanságában, esetlegességében dől el a szobor sorsa, ez a kifejezésnek egészen különös teret enged. A faragás bizonyos módjának határozott üzenete van: egyszeri, megismételhetetlen az a mű, amelyet így készítettek.

Egy szobrász számára a kifejezéssel szembeni elvárásai felfokozottabbá válhatnak azáltal, hogy a kőszobrot közvetlenül maga, és nem másolási technika felhasználásával faragja meg. A szobor kibontása így nem előre biztosított mederben folyik, a szobrásznak a szeme előtt lassan kibomló elemeket kell állandó kontroll alatt tartania. Ez a vizuális memória fokozott használatát igényli. Ez a faragási mód, a jazz meghatározásából kölcsönzött kifejezéssel, „free” faragás, ahol az improvizációt kell az elképzelt, végső

⁷⁵ A másolás lehetőségei az ókortól adóttak. Egy kispasztika elkészítése után, az adott modell részekre kell osztani, majd e részek felnagyítását kell elérni, a kiválasztott kötőanyagban. A nagyítási technikák ismert eljárása közé tartozik az úgynevezett pontozásos módszer, amely során az eredeti modellről, pontonként, méri át a kivitelező a szobrot. Ezeknél a másolási módszereknél a faragás közvetett, áttételes, mechanikus lesz. Ezeknél a módszereknél a faragás egy kivitelezési feladat lesz, hasonló, mint a bronzöntés, ahol a sokszorosítás lehetősége is adott.

modellel egyeztetni. Ebben az esetben a szobrász a folyamatos jelenben dönti el a szobor végső megjelenését. Ekkor a kialakulás módja, az elnyert forma megtalálásának az útja, olyan fontos lehet, mint maga a végső forma. Ez a faragási mód azonban igen nehéz, állandó, fokozott figyelem szükségeltetik hozzá, nemkülönben a kőtömb és a benne rejlő, és lassan kibomló forma átlátásának képessége, valamint az a lelkerő, amely ezen képességek egyidejű gyakorlásához elengedhetetlenek. Ez a faragás azonban eufórikus, különleges élményt biztosít a szobrász számára.

A faragás, amennyiben modellek felnagyítását, felülettel való ellátását jelenti, valójában kőszobrászati szakmunka. Sok szobor jellegtelen volta épp ebből adódik, hogy átment egy olyan elidegenítési folyamaton, ahol az eredeti mű a kivitelezési gyakorlaton át szinte megsemmisül. Maga a kivitelezési folyamat, a másolás, felnagyítás - az idegen kezek döntéseinek megjelenése - szinte képtelen bizonyos alkotói magatartás közvetítésére.

VII. A szobrászat autonómiája

Az eklektika határai

A szobrászat kifejezési lehetőségei sok esetben megkülönböztetik a szobrászatot más művészetektől. Nem egyszerően a három dimenzió megmutatásának eszköztárára gondolok itt. A szobrászat hosszú ideig sokkal inkább az egyes korokban már korábban kialakított formarend megtartásával dolgozott, mintsem a személyes kifejező erőt, az egyéniség kézjelét őrizte volna meg számunkra. A saját korunkból visszatekintve, a

különböző műalkotások szemlélésekor, gyakran rácsodálkozik az ember, mennyire egyöntetű egy-egy kor művészetében a kifejezés arzenálja. A toposzok, a közhelyek, a formai, tartalmi követelmények elfogadott, elismert és gyakran használt elemei, szinte kitöltik a legtöbb alkotást. Ritkán adódik lehetőség arra, hogy egy-egy korszakon belül a műalkotások elfogadott kereteinek megváltozását egy alkotó életművén belül megláthassuk. A korszakhatárokat kijelölő alkotókat, amennyiben képesek vagyunk megállapítani, hogy épp az ő munkáságuk változtatta meg egy kor művészeti arculatát, mindig nagy érdeklődéssel figyeli meg és őrzi meg emlékezetében az utókor.

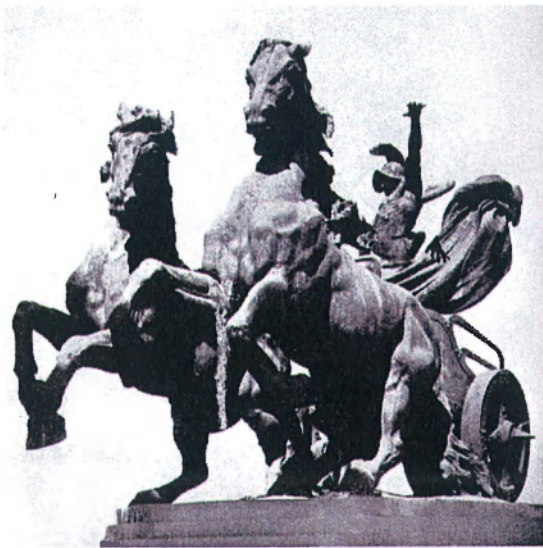
A XIX század végétől a szobrászat szerepe átalakult. Az addig is létező műfajok, az épületszobrászat, a díszítőszobrászat, a portré műfajai mellett egy új műfaj is jelentkezik, az emlékműszobrászat. Az emlékműszobrászat műfaja, mintegy beárnyékolja a kor szobrászatát. Bár a szobrászaton belül is létezett intimebb műfaj, mint a portré, vagy a kisplasztika, mégis a kor szobrászata, leginkább az felől látható. Az emlékműszobrászat bár egyes szobrai elkülönülnek egymástól, mégis, az alkotói a személytelenség hangját ütik meg. Európa nagy- és kisvárosaiban felállított szobrai inkább a díszítőszobrászat keretein belül maradnak, mintsem az alkotó személyes hangvételét, különös, kiemelkedő szobrászati törekvéseit láthatnánk. Az akadémiák elterjedésével, egyszerre jutott tömegével kiválóan képzett szakemberekhez a kor művészete, azonban a kor jellegzetessége az is, hogy az eklektikus alkotások szinte kicserélhetőek egymással, a városkép, a szobrászati üzenet nem fog változni.

Megjelenik az a szobrászatban, ami a kor festészetében már előbb végbemegy, az önálló hang, a kifejezés személyessége. Az emlékművek hivatalos pátosza, hűvös és üres plasztikai kifejezése mellett, már felbukkan egy-két olyan alkotó is, akik a plasztikának, a plasztika történetén belül ritkán kihasznált lehetőségeit is kutatja, jelesül az önálló hangot.

Munkásságuk jelzi azt, a személyes kifejezés új utakat nyitott a szobrászatban.

A személyes hang

A személyesség lehetősége hosszú ideig nem jelent meg a XIX. Század szobrászatában. A személyesség szinte ellenkezik a kor legfőbb áramlatával, az emlékműszobrászattal. Ez az ellenkezés több részből áll össze. Az emlékművek megrendelői, az állam képviselőit látták el. Az összetartozás hivatalos módjának egyik kifejezése lett az emlékhelyek felállítása. Ez a szinte direkt hang, valójában egyszerű propaganda volt, mely a szobrászat minden kliséjét kihasználva próbált érvényt szerezni magának. A megrendelések áradatában alig akadt azonban, aki képes lett volna ennek a kihívásnak igazi művészi rangot adni. Úgy is mondhatnánk, a szobrászati propaganda képtelen volt művészi arcot öltetni, csak álarc maradt. Az álarc pedig maga az eklektikus szobrászati nyelv volt.



38. Zala György, *Háború*, 1906, bronz, Hősök tere, Budapest

Lyka Károly így ír erről: „De az olyan plasztikai művekkel, a melyek egyenest a szobrász lelkében fogantattak s a melyek függetlenek a megrendelőtől úgy tárgy, mint feldolgozás tekintetében: az ilyen művekkel évek óta nem találkoztunk. Mi lehet ennek az adott helyzetnek következménye? Első sorban az, hogy összes szobrászaink kivétel nélkül csak arra kezdenek önkénytelenül is törekedni, hogy beleéljék magukat az emlékszerű szobormű stílusába. Még azok is, a kik más körülmények közt nem is gondoltak volna a nagy monumentummal való foglalkozásra, sőt olyanok is, a kik tehetségüket a monumentális szobrászatban sehogy sem vagy csak a legszerényebb mértékben érvényesíthetik. Világos, hogy sok magyar szobrásztalentum kerül ily módon tévútra, elfonnyad, elkorcsosodik, nem találja meg a néki való talajt. Képzeljük csak el, hogy valaki, a kinek vésője bensőséges munkára termett, a ki halkan szeret formanyelvén beszélni, belekényszeredik abba a bizonyos páthoszba, a melyet a nyilvános térre állítandó nagy emlékszobor mindig megkíván.”⁷⁶



39. Maillol, Aristide: Medierraneum, kő, 1905, Musee d'Orsay, Párizs

⁷⁶ Lyka Károly (1904): Hazai krónika, *Művészet*, első évfolyam, 5. szám, 350-355.

Hosszú ideig azonban úgy tűnt, nincs is más nyelv a szobrászaton beleül, mint az eklektika nyelve. Rodin, Maillol, Menuier hatása még nem volt számottevő, hosszú ideig nem érezte az eklektikus szobrászattal szembeni lehetőséget, ami, csak a XX. században ment végbe. Az eklektika szobrászata hosszú ideig úgy használja korának szobrászati nyelvét, mintha ez a nyelv eleve adott lett volna, és ez a nyelv azonos lenne, eleve azonos lenne a szobrászat nyelvével. A kifejezés hűvössége, a pátosz ünnepélyessége, a kompozíciók üressége, közhelyessége egy volt a szobrászattal. Egy-egy korban mindig találunk alkotókat, akik a kor jellegének megfelelően alkotnak, de itt-ott feltűnik egy-két munkájuk, amelyek nem illeszthetők a kor kifejezései közé. Például, Munkácsy Poros út című képét, nem lehet levezetni az eklektikus képalkotási módból. Ami az eklektika szobrászati alkotóit jellemzi, ez a háttér, a művészet hátsó szobája nem volt. Az szobrászati eklektika titka, a titok nélküliség. Alkotóit mintha nem feszítették volna az állampolgári megváltáson, és a személyes karrieren kívül semmi. Nem jelenik meg műveikben a kiszámíthatóságon kívül más. Mintha Cherny zongorázni tanulóknak írt ujjgyakorlatai lennének a kor, a XIX. század zenei monumentumainak netovábbjai, és hiányoznának a Berlioz, Liszt Ferenc, Chopin teljes munkássága. Ez a hiány, az alkotói nagyság és a személyes, egyedi hang összefonódásának hiánya, a XIX. század szobrászatban, csak a XX. századból visszatekintve vált ténnyé, akkor, amikor a szobrászat már kiterjesztette territóriumát az önálló, személyes kifejezés területére is. A szobrászat eklektikus nyelvezetének a mindenhatósága részint ott kezd megszűnni, amikor néhány alkotó, ezt a személytelenül udvarias semmitmondást, megtámadja a saját hang, a szobrászati kifejezés kialakításának lehetőségével. Ez a kutatás, az önálló hang elfogadása a szobrászat lehetőségei között, sok olyan elemét kellett hogy megtámadja az addigi szobrász alkotói képének, amely addig elképzelhetetlen volt.

Nem képzelem azt, hogy nem volt lehetőség arra, hogy szobrászok csak a szobrászat költséges volta miatt nem alkottak személyes, szinte csak maguknak való dolgokat. A XIX századi festészet változásait jól mutató Barbizoni Iskola tagjai,⁷⁷ eleinte igen szerény körülmények között alkottak. Corot és Millet a pályájuk legnagyobb részét komoly szegénységben élte le, mégis, az életművüket megalkották. Pályájukhoz hasonló szobrászati életműre sokáig kell még várni. Várni kellett arra, hogy a szobor reprezentatív szerepét átértékeljék, és ezzel az átértékeléssel egyetemben a szobrász szerepe is megváltozzon. Át kellett hogy alakuljon a szobrász társadalmi pozíciója, a szobor szerepe, és műalkotás szerepe a szobrászatban.



40. Antik gipszmásolatok, kiállítás, Friedrich-Alexander Universitat Erlangen-Nürnberg, 1997

A szépség süllyedése

Az eklektikus szobrászat megjelenítési lehetőségei, formai arzenálja nagyon gazdag volt. A képzőművészeti oktatás elterjedése Európa és Amerika nagyvárosaiban egybeesett a számtalan képző- és iparművészeti múzeum megnyitásával. A képzőművészeti oktatás komoly fejlődése kialakította a

⁷⁷ Bényi László: Paál László, A művészet kiskönyvtára, Corvina Kiadó, 1977, 14-21. oldal

hallgatókban a vizuális biztonságot, rajzi, festői, plasztikai tudást, és ezt összefogta avval a művészettörténet építészeti, ornamentális, és ikonográfiai ismerettel, amely annak a kornak kincse volt már. Számtalan múzeum, nemcsak eredeti tárgyakat őrzött, de elkezdődött a másolatok új formájának, a gipszöntvényeknek a gyűjtése, és múzeumokban való bemutatása is. Az elmélyült akadémiai képzés, és a művészettörténet általános ismerete kialakított egy nemzetközi formaképzési rendet. Ezt a nyelvet a XIX. században igen magas szinten beszélték Helsinkitől Palermóig, Moszkvától Washingtonig.⁷⁸

Az eklektika kialakított egy általános formaképzési rendet, amely a művészettörténet számos formakialakítási módjának állandó felhasználásával egyeduralkodóvá vált. Nem volt a megismert formákon és kifejezésen túl más. A formai kísérletek, a kifejezés személyes jellege a háttérbe szorult. A forma, felület, a kompozíció, a tematika, a motívum meghatározása egybeesett a szépség fogalmával.

Az eklektika formaképzése, tematika kezelése egy isteni állandóságot sejtetett, a szépséget, mely a művészettörténet alapos meghódításán alapult. Az az ipari fejlődés, ami átalakította a feudális Európát, kiemelte a vadnyugati mezőkből és hegységekből a későbbi nagyhatalmat, Amerikát, az az ipari fejlődés görög és római isteneken keresztül próbálta meghatározni önmagát. A szépség igyekezett kiemelni az eredményeket, de ügyelt arra is, hogy azok sötét oldala ne jelenjen meg.

Amikor az eklektika nyelvének egyeduralkodása véget ér, az a nemzetközileg legitim formaképzés és az ismerős formák elfogadása, az egész szépségideál került veszélybe, amely hosszú ideig, és igen nagy területeken uralkodott. A formák újfajta kialakítása, a felület, szerkezet elismerése, és elfogadás azért is volt nehéz, mert nem egyszerűen valami új

⁷⁸ Sóllymos Sándor (2004): *Építészettörténet és a historizmus szemlélete*, Építészeti mintalapok és ornamentikatörténeti gyűjtemények a Magyar Képzőművészeti Egyetem könyvtárában, www.mke.hu/mintarajztanoda/konyv2-05.htm

jelent meg, hanem maga a szépség került veszélybe, történelmestül, múzeumostól. Komoly megrázkódtatás lehetett ez, hiszen minden korszak embere nehezen éli meg azt, ha nemcsak egy kis részlet módosul, hanem egy egész kulturális rendszer roppan össze.

Olyan formakultúra testén jelentek meg a repedések, mely csak akkor tudott egy kompozíciót, formakialakítást elfogadni, ha az azonnal bizonyította a közvetlen formai kapcsolatát egy már ismert, történelmileg kódolt stílussal. Ez a biztonságos kapcsolat került veszélybe az eklektika megrendülésével. Nem volt véletlen az a felháborodás, amely az eklektikától elütő alkotások megjelenését kísérték. Ugyanis az a formakialakítás, ami az eklektika része volt, egy egységes rendszert képzett a társadalmi élet formavilágának kialakítására. Ez a rendszer keretekbe fogta azt a gyors átalakulásban robbanásszerűen fejlődő világot, amely a régmúlt világképével képzelte el a jelenét. A historizmus, benne az eklektika segített alakot adni és egyben bársonyossá, elfogadhatóbbá tenni az életet. Arca volt a világnak, volt képe hozzá, még ha ez az arc nem volt is egy a viselőjének arcával. Mindez persze nem feltétlenül egy hazugságot jelentett, hanem a modern kor hirtelen változását, ahol a kulturális önkép lassabban változott, mint az az ipari világ, amelyben éltek.

Kalmár Miklós szerint: „Az antikizáló és a középkori historizálás ellentéte mögött is az állami léptékű, racionális és a személyes, emberi, irracionális búj meg. Ez tipikus és a sajátos, majd a "szigorú stílus" és az eklektika vitája lett. Később, a léptékviszonyok ellentmondásossága során az eklektika és a századforduló, majd a modern közötti ellentmondás a tartalom és forma ellentétéhez vezetett. Ekkor következett be a történelmi forma kifejező funkciójának lassú eltűnése. A modern részletesen elemző, formabontó technikája végül is a használható formához vezetett - az addigi közérthetőség, az egyszerűen értelmezhető szimbólumok eltűntek.”⁷⁹

⁷⁹ Kalmár Miklós (2004): *A historizmus változásai*, <http://arch.eptort.bme.hu/10/10kalmar.html>

Azok a formarendek, amelyeket az eklektika használt, dekoratív szerepet szántak a formáknak. Ez a dekorációs szerep a szobrászat egészére vonatkozott. A kifejezés új lehetősége magát a dekorációs szerepet utasította el. Ez a dekorációval való szakítás pedig óhatatlanul törölte azokat a hagyományos, nem tudott, de alkalmazott megállapodásokat, konvenciókat amelyeket a képzőművészet kötött a társadalommal, nevezetesen azt, hogy nem hajlandó bizonyos témákra, hangulatokra, történelmi ismeretekre, az egész formakultúrára –azaz: magára a kifejezésre rákérdezni. Ennek az alapszabálynak a felrúgása láncreakció szerűen alakította át azokat a megszokott kapcsolatokat, amelyek a műalkotás kifejezési lehetőségeire, a műalkotás és a művész társadalmi elfogadottságára vonatkoztak.

Ez pedig egy új szerepkört is kirajzolt: az önálló vélemény igényével fellépő képzőművész alakját vázolta fel. Ez a szerep pedig csak akkor volt beteljesíthető, ha már nem volt szerep, azaz a művész nem eljátszotta stílusban utazó szerepét, hanem saját, önálló stílust teremtett. Ez a képzőművészetben belül, a szobrászatban a XIX. század végére, az eklektika folyamatos felszámolásával vált lehetségessé.

Ugyanis az eklektika képzőművészeti megközelítése a professzionális szerepjátékon alapult. Amikor ez a szerepjáték megszűnt létezni, a művész szerepe helyett maga a művész jelent meg és a művészetben belül hirtelen új törvények kezdtek kialakulni.

A szobrászati motívumokról való addigi gondolkodást kitöltötte a historikus formamegoldás. Ott azonban ahol, mint Rodinnél egy figurának tetszőlegesen levághatja a karját valaki, az egész addigi egységes formakultúra elveszti hitelét. Megszűnik így a tetszetős, teátrális szobrászati

elemek piaci egyeduralkodója, és megjelenik helyette egy új erény, a kifejezés fontossága, melynek a záloga a személyiség lett.

De ennek az volt az ára, hogy a kifejezés egész kelléktára fellázadt, és úgy süllyedt el lassan az eklektika, a teljes historizmussal egyetemben, mint a Titanic.

A szobor szerepe, a szobrász társadalmi pozíciója

A szobrok átalakulása elvezetett a szobor új helyszíneinek a kialakulásához, a műalkotások új értelmezéséhez. A szobor már lehetett kisplasztika, mely nem üzen semmi biztatót a hon polgárainak, de alkalmas arra, hogy egy szobrász sajátos formai élményeiről hírt adjanak. A kisplasztika addig is létezett, de a műfaj addig leginkább a nipppek gyártásában jeleskedett.

A szobrászat változásával ez a műfaj is kiteljesedhetett. Raymond Duchamp-Villon, a sajnálatosan korán elhunyt, hatalmas tehetségű, nagyszerű szobrász, a *Ló* című, 1909-es bronzszobra⁸⁰ jól mutatja ezt a változást. Az addigi műfaj helyén, egy egészen más, radikálisan más jelent meg.

⁸⁰ Raymond Duchamp-Villon, *Ló*, bronzplasztika, 1909, Centre Pompidou, Párizs



41. Raymond Duchamp-Villon, *Ló*, bronz, 1909, Centre Pompidou, Párizs

Létrejött a múzeumi szobor fogalma, amely átalakította a szobrászatról kialakított véleményt. A különös szobrok, melyeket akár magángyűjtők is maguknak tudhatnak, menedéket kapnak a köz és magángyűjteményekben. A múzeumi szobor, a műalkotás, lassan elkülönült, és nemcsak méretei miatt a köztéri szobortól, az emlékműtől. Ez az elkülönülést mind formában, anyaghasználatban, mind a kifejezés szabadságában, igyekezett a szobrász megmutatni.

Az a pozícióváltás, ami végbement a szobrok helyzetében, természetesen kihatott a szobrászokra is. A XIX. századi szobrász, az anyagilag biztos helyzetben lévő művészpolgár helyébe olyan művészek, szobrászok lépnek, akik már inkább hasonlítanak a padlósszobák el nem ismert festőiéhez, mint a jól módú polgársághoz. A festészetben belüli szociális, egzisztenciális, a művészetre közvetlenül kiható változás a XIX. század során a barbizoni iskolával kezdődött, amely, a század végére érlelődik meg a szobrászatban, és az első világháború után vált végleg láthatóvá.

Az összkép szétesése

A dekorációs keretek szétfeszítése olyan lehetőséget nyitott meg a művészek, és ezen belül a szobrászok előtt, amelyre addig nem nagyon volt példa. Ha egy szobornak már nem kell dekorációs, demonstratív szerepet betöltenie, akkor megnyílik a kifejezés előtt az út. A művészet változásai, a formarendek átalakulásai azért is érdekesek, mert ilyenkor olyan izgalmas kérdésekkel kezdenek foglalkozni a művészek, ami más, mondhatjuk békeidőben, nem lehetséges.

A szobrász, amikor az eklektikus formarenddel szembesült, sok olyan kérdést tett fel, amely nemcsak stíluskérdés volt, hanem valami más is, valamivel több. Az eklektika gazdag formakultúrája az építészettől a tárgykultúrán át, a művészeti formákra is kiterjedt. Ez a formakincs lehetőséget kínált arra, hogy a szobrász, amikor alkotott, magával a szobrászattal, mint tevékenységgel foglalkozott, anélkül, hogy magára a tevékenységre rákérdezett volna. A szobrászat, amint elveszette a biztos formakincs felhasználását, mint bázist, nyomban képes volt olyan alapvető kérdéseket feltenni, amelyek magára a szobrászatra, mint nyelvre vonatkoztak. Egy olyan szobrászati alkotási módban, ahol a műtárgy már nem feltétlenül jelentett vallási kegytárgyat, nem teljesített mindenképpen állami feladatot, és nem elégített ki dekorációs igényeket, ott a formákra, a felületre, a kompozícióra úgy volt képes rákérdezni a művész, hogy a kérdés eleve, a szobor kulturális státusának egészét is kellett, hogy érintse.

Az eklektika összeesése azért is volt érdekes, mert ez az összeesés a világról alkotott összkép összeesése volt. Egy archaikus önképű, modern társadalom volt kénytelen szembesülni a maga könyörtelen modernizmusával, a XIX. század közepétől. Ez a szembesülés a művészet területén azért volt olyan erőteljes, mert nem egyszerűen a művészet kontra társadalom ütközése volt, hanem többé-kevésbé az akkori egész világ formaalkotási rendszere rendült

meg, az építészettől, a tárgyak tervezésétől a művészetten át. A XIX. század fordulójáig a művészet fogalomkörébe tartozott a képzőművészet, az építőművészet csakúgy, mint a tárgyalakítást magába foglaló iparművészet is. Amikor a képzőművészet a maga nyelvezetét kezdte megújítani, akkor vált világossá, hogy az az általános, nemzetközi vizuális rend, amit az eklektika jelentett, a maga teljességében már nem tartható fent. Ahogy egy jéghegy nagyon lassan elválík egy kontinens nagyságú jégtablától, úgy vált el a képzőművészet lassan attól a közösségtől, amit a világ egységes, vizuális arculata jelentett.

Mikor a művészek, a XX. század elejétől új alkotásokkal jelentkeztek, már nem egyszerűen egy adott korszak kész kulturális rendjébe készítették el a munkáikat, hanem a munkájuk része volt annak a folyamatnak, ami egy új korszak kialakítását vonta maga után. Ebben a vizuális ex lex állapotban alkothat a XIX. század végétől egy képzőművész. Ez bizonyos értelemben rettentő teher egy képzőművész számára. A képzőművészeti műalkotás immár nem egy nagy nyelvcsalád tagja, Bábel utáni állapot ez, de ez az állapot alkalmas arra, hogy a művészet olyan izgalmas kérdéseit feszegethesse, amelyekre, addig nem nyílt mód.

Egy műtárgy megalkotása, feltételez egy bizonyos kulturális rendszert, amelyben az alkotó és a befogadók, a közönség, mintegy feltételezik egymást. Amikor ez a kialakult kapcsolat megrendült, ott az alkotó személyes felelőssége a tárgy eredetiségét illetően felerősödik. Amikor a személyes vélemény, a gesztusok, a kompozíciók eredetisége, az anyaghasználat kiemelése előtérbe került, akkor arra kell válaszolnia az alkotónak, hogy vajon, miről is szól a műve, és vajon, kikhez is szól a műve. A tartalom, mikor egy végérvényesnek hitt rendszer összeomlik, új fényben áll előttünk.

A tevékenységre való rákérdezés

Egy műalkotás felismerése és elfogadottsága igen bizonytalan lábakon áll. Egy darab vászon, melyre olajos foltokat kentek, egy darab kő, amelyet a természet erodálásán túl, még egy ember is megkarcol, ezek a tárgyak önmagukban, alig jelentenek valamit. Az a furcsa valami, amitől egy alkotó életre hívja, és egy közösség a mintegy a fantáziájával élteti ezeket a tárgyakat, ez a dolog alig változik az évezredek alatt.

Az első műtárgyak, amelyeket mi már műtárgyaknak nevezünk, a jégkorszak végén készítették és nagyjából 25-30 000 évvel ezelőttiek. A korszak kis csontfaragványai részint valami valóságot, részint a valóság idézését jelentik akkor is, ha ez a valóság azóta is folyamatosan módosul. A műtárgyak varázsát az a kapcsolat mutatja, amely az emberek és a műtárgyak között kialakult.

Ez a kapcsolat azonban mindig megújításra szorul. Csak úgy képzelhető el, hogy a tárgyak világában a műtárgyak élete nem szűnik meg, ha a tárgyak készítői újra meg újra bizonyítják e tárgyak fontosságát evvel. A tárgyak fontossága teremti meg azok létjogosultságát.

A műtárgy elkészítése azonban, feltételez valami kulturális a tárgy és alkotója között. Ez a személyes kapcsolat, a tárgy és az alkotó összhangja, bár nem feltétele a műtárgy elfogadásának, mégis, előtérbe kerül akkor, ha az alkotónak nem kell feltétlenül egy adott korszakban egy általános vizuális nyelvet használnia. Egy eklektikus szobor elkészítésekor nem nagyon került előtérbe a formai őszinteség, hiszen a formák kelléktára adott volt. Ugyanis maga a formai kelléktár volt elfogadott. A későbbiekben azonban, a formakialakítás, és a formanyelv kialakítása, a stílus megteremtése közelebb került egymáshoz, mint az előző historizáló korszakban. Az eklektika végével az alkotó személyes hangjának számonkérése azonban megerősödött.

Itt vált szétválaszthatatlanná az, miként fejezi ki magát valaki, és mit gondol magáról a műalkotásról, az alkotás szerepéről. Innentől fogva, a mű alkotása már nem lehet csak formai rendszabályozás, hanem a formák rendszerének kialakítása lett a művész egyik feladata, amelynek során a művésznak rá kellett mutatnia arra is, hogy ő, a művész, hogyan képzei el műalkotásának helyét a társadalomban.

Igen izgalmas kérdés, amikor egy alkotó a művét megteremti, hogy vajon, mit is hozott létre. A szobrászat a térbeli alakzatok elkészítésével nemcsak ikonográfiaiilag megfejthető műalkotást hoz létre. A mű, mint minden művészi alkotás, magában hordozza, csak az arra műfajra jellemző sajátos kifejezést, melynek, gyakran alig van leírása, szóbeli megfeleltetése. A szobrászat kifejezési lehetőségei is sokféle talajból táplálkoznak.

Amikor a formák világa megjelenik, több különböző hatás éri a nézőt. A formák megjelenése, kibontása, a felületek tagolása, a térteremtés különböző válfajai önmagukban is „jelentenek valamit”, anélkül, hogy közvetlen fogalmi megfeleltetésük lenne.⁸¹

⁸¹ “A vizuális információ, akár a nem verbális kommunikációs rendszer, olyasmint képes közölni velünk az élmény közvetlen, személyes és totális jellege folytán, amit szavakban nem vagy csak nagyon körülményesen lehet. Arnheim (1979) szerint: »A nyelv nem tudja közvetlenül ellátni ezt a feladatot, mert ő maga nem jelent közvetlen kapcsolatot a valósággal, csak arra való, hogy megnevezzük vele, amit látunk, hallunk, vagy gondolunk«” Gyebnár Viktória (1998): A képi építkezés és látásmód összefüggései, *Vizuális művészetek pszichológiája 1.*, (Farkas András és Gyebnár Viktória szerk.), Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, Arnheim R. (1979): *A vizuális élmény*, Gondolat, Budapest



42. Alberto Giacometti, *Diego*, bronz, 1954

A formák jelentése a történelem során mindig összekapcsolódott, a formák illusztrációs lehetőségeinek a megjelentetésével. A tárgyaknak mindig is volt valami kulturális funkciójuk, ami legitimitást adott a formateremtésnek.

Amikor azonban a szobrászat a XX. század elejére olyan tárgyakkal állt elő, amelyeknek a kulturális funkciójuk az előző korszakokhoz képest úgy változott, hogy a művek, már képesek voltak az ikonográfiai leolvasást mellőzni, akkor, már visszamenőleg, a művészettörténet tárgyai is jobban megmutatták a tárgyak vizualitásának önálló rendszereit. Ezek a rendszerek, a térteremtés, a formaalakítás iskolái, önmagukban is hordoznak egy jelentésréteget. Egy statikusan álló figura, vagy egy kontraposztban álló, önmagában mást jelent, más téri élményt emel ki, mutat fel. Egy pontosan cizellált felület, mint Rodin Bronzkorszaka, a nézővel szemben más kihívást mutat, mint ugyancsak Rodin munka, a Keresztelő Szent János zaklatott felületkezelése, vagy Giacometti⁸² munkáinak reszkető, vibráló, felületei. Ugyancsak mást jelent egy bronzszobor készítésének történetéből adódó kifejezés, mint egy kőszobor, amit ha a szobrász maga bont ki a kötömbből, más üzenetet hordoz.

⁸² Andrew Causey(1998): *Sculptur Since 1945*, Oxford University Press, Oxford, 33-38.

A formák jelentése, a térben való megjelenésük, önmagukban hordozhatnak érdemeket, és alkalmasak lehetnek arra, hogy egy közösség, mint műalkotást megőrizze. Ez az eklektika korában még nem volt lehetséges. Később ez a helyzet, a formák önmagukban való elfogadása megváltozott. Ez a változás azonban nemcsak a formák kiszabadulását jelentették az éppen aktuális, érvényes elfogadott stílusok fogságából. Az anyagok, a felület, a szerkezet, a forma és az ikonográfia viszonyának megítélése akkor változott meg igazán, amikor az eklektika végén, a szoboralkotás formai jegyei a saját kulturális önállóságukat is elnyerték.

A formák kiszabadulása, felszabadulása, óhatatlanul ahhoz a kérdéshez vezetett, mi a forma, mi a forma önálló jelentése, egyáltalán, van a formának önálló jelentése. Ettől fogva pedig, a térteremtés szobrászati eszköztárának egy-egy eleme, különböző alkotóknál elsődlegesebb szerepet kap, hangsúlyt, mely a szobor létezésének igazát, varázsát igyekszik megadni. Az alkotó szerepe ettől fogva megnő, egyszemélyű vállalkozássá alakul a művészete, és csak a műalkotás színvonala dönti el, műalkotás-e a mű. Az eklektika világában, mint Óz, a nagy varázsló egy álarc mögé el lehetett bújni a formák mögött, mert a formák elfogadott, egységes rendje, mintegy a színvonal megítélése nélkül hitelesítette a műalkotásokat. Ez az álarc azonban egyszer és mindenkorra leomlott, az alkotónak a saját formarendjével, a saját személyességének megjelenítésével kell már hitelesíteni a formákat.

Ez az újdonság, ami a művészek kiszolgáltatottságát igencsak megnövelte, új térbe emelte a képzőművészeti alkotást, és ezen belül a szobrászatot. A szobrászat XIX. század végén betöltött státusa megrendült, de helyette megjelent az egyéni hang, a saját kifejezés elsődlegessége, melyből a formák az elfogadottságukat nyerhették, és nem fordítva, mikor az eklektika logikájából adódóan, a formák elfogadottságából nyerhette egy szobrász a kifejezés elismertségét. Ez az új helyzet, a szobrászat kifejezési

lehetőségének kitárulkozása vezetett el oda, hogy a szobrászat elnyert egy olyan státust, amelyre eladdig a művészettörténetben nem találunk példát, az önálló, egyéni hang, az önálló egyéni formarend megítélése került az előtérbe, vagyis ki lehet mondani, a szobrászat, mint tevékenység elnyerte autonómiáját.

Az autonómia biztosíthatja a véleményalkotás szabadságát, az egyéni kérdésfelvetés lehetőségét. Ez a státus pedig alkalmat ad arra, hogy egy egykori dekorációs feladatokat ellátó, a kor szobrászati nyelvét professzionális nyelven beszélő sztárszobrászok helyett a magát a szobrászati kifejezést, a szobrászat nyelvét kutató szobrászok kerültek a műtörténet előtérbe. A szobrászat, mint a tőzsde az árfolyamokkal, a szobrokkal teszteli a valóságról alkotott képet. A nyelv így egy folyamatos alakuláson vesz részt, maga a nyelv az átalakulás, a megújulás lehetőségét mutatja fel.

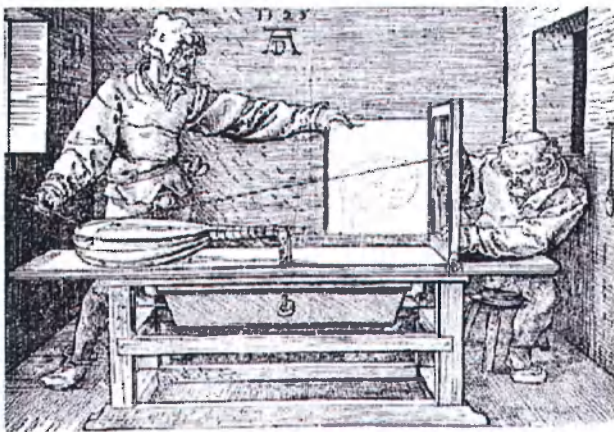
Az eklektikus alkotások formáinak szépségét felváltotta a forma hitelességeért való küzdelem. A szobrászat hivatalos, formateremtési státusa helyett, a tárgyak biztonságos kulturális beágyazottsága helyett megjelent egy új terület, a szabadság, a létezésről való morfondírozás elfogadott területe, amely már, azonban korántsem olyan barátságos vidék, mint az az előtti. A szobrászat autonómiájának elnyerésének ára is volt, a biztonság, az adott, elfogadott, közismert nyelv elvesztése, az addig létezett szobrászati műfajok lassú eltűnése – azaz, maga a szobrász a szabadságért, cserébe biztonságot adta.

A szobrász státusa a bizonytalan szabadság státusa lett, a kifejezés hatalmas eshetőségeivel, és az alkotás eléggé bizonytalan lehetőségeivel. Az autonómia nem barátságos vidék, angyalokkal, szentekkel, lány és tragikus formákkal, tritonokkal, eleső hősökkel. Az emberi létezés kifejezésére ismét alkalmassá vált a szobrászat.

A művészet elveszti képalkotás feletti monopóliumát

A világról alkotott összképünk egyik része a közvetlen vizuális megjelenés. A vizuális narratíva folyamatosan meghatározta, milyen is lehet ez a világ. A képek a látvány különböző leképezéséről tanúskodnak. A képek, a festmények a szobrok világa a történelemben a világ képének változásait mutatják meg.

A képalkotásnak, azonban mindig voltak olyan rendszerei, melyek nem egyszerűen a láthatóságot, az elképzelhetőséget segítették, hanem arra törekedtek, hogy egyértelműen közölhessenek, átadhassanak adatot. A különböző képalkotási módoknak, melynek egyik gyökere geometria, sok leágazása létezett, és létezik ma is. Az ábrázoló geometria, és különösen a perspektíva használata is egy volt a képalkotási rendszerek lehetséges változatai közül, mely a reneszánszban kialakult. Mégis, mint használata mutatja kiváló, és nagyon sikeres módszer volt arra, hogy a világról alkotott képeink közül az egyik legelterjedtebb legyen. Sőt nemcsak elterjedt lett, hanem, a perspektivikusan ábrázolt világ, a reneszánsztól kezdve szinte maga a világ képe lett.

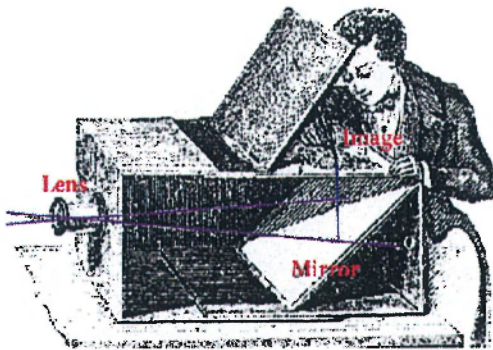


43. Albrecht Dürer, a perpestívikus ábrázolásról készített fametszete, 1525

Az ikonszerű ábrázolást felváltotta egy olyan képalkotási rend, amelyben a tér és a benne elhelyezkedő alakok, és a néző hozzájuk elhelyezkedő távolságát, viszonyát úgy volt már úgy volt képes ábrázolni az ábrázoló geometria alapjaira épült perspektívát alkalmazó látszattan, hogy maga a viszony, a távolság, nézőpont, nagyság viszonyát a kép alapján utólag meg lehet határozni. Ez a viszonylagos objektivitás, hosszú ideig azért is volt fontos, mert a tudomány egy része és annak felismeréseit egy bizonyos részben alkalmazni képes műszaki ismeret a képalkotási módja, az ábrázoló geometria alapjaira épült.

A képalkotás, és a műszaki tudományos ismeretek képalkotási módjai közös alapot használtak a reneszánsz idejétől a XIX. század végéig. A képalkotás XIX. századi nevének egyik változata a látszattan, a világról alkotott képünket, a ráció nyugalmával egészítette ki.

A képzőművészet talaján kereste eleinte a helyét az ipari fejlődés egy jelentős találmánya a fotográfia. Amikor a fényképezés berobbant a képalkotásba, ez a racionális képalkotást több tekintetben érintette. A racionális képalkotás egyik részét a perspektivikus ábrázolást nemhogy negligálta volna, hanem, mintegy megerősítette. A fényképezés a képalkotás teljesen új távlatait mutatta fel, amelyre a képzőművészet, eladdig sohasem volt képes. Már a reneszánsz idején kialakult egy olyan képalkotás, ahol metszeteken, geometriai ábrákkal, az ismeretterjesztés szolgálatába állt a világ. A középkor után, műszaki tárgyak megismerhetőségén túl. A világ felfedezését, és a felfedezés megoszthatóságát volt képes megadni a képalkotási módszerek elterjedése, általánossá válása, és a képalkotás sokszorosításának elterjedése.



44. Camera Obscura, XIX. századi metszet

A fényképezés elterjedése megrendítette azt a kapcsolatot, ami XIX. század előtti, hagyományos kereteit jelentette. A képalkotás módszereinek ipari fejlesztése, a metszetektől, a fényképezésen, a filmen, a televízión keresztül az internetig, már mind olyan folyamatok voltak, ahol a képzőművészet gyámkodása egyre elhalványult, majd eltűnt. A művészet képes ugyan használni, sőt akár generálni egyes médiumokat, de az a szerep, amely kialakítása több ezer éven keresztül a képalkotáson belül a képzőművész betöltött, az megszűnt. A fotográfia feltalálása, majd nagyon gyors elterjedése, a XIX. század közepétől, a század végéig, megrendítette a képalkotás képzőművészeti monopóliumát.

Mégis, ilyen furcsa dolog a képzőművészet, nemhogy nem szűnt meg létezni, hanem a több ezer éves hivatalos félállásáról kiderült, képes megélni nélküle, sőt, a hivatalos képalkotás, az ábrázolás elsőleges, egy adott célt funkcionális szerepét előtérben tartó képi megjelenítés elvesztette műalkotási lehetőségét.



45. Joan-Batistic-Luis Gros, *A Parthenon relieffe*, daguerrotipia, 1850

A szobrászat szerepe ezért vált egyrészt bizonytalanná, másrészt hallatlanul szabaddá. A tárgy- és képalkotás ipari dömpingje a művész szerepét, és ezen belül a szobrász szerepét nem megszüntette, hanem máshol jelölte ki. A szobrász már nem a szobrászat hivatalos módján kell, hogy érveljen, beszéljen, gesztikuláljon, hanem, bár kizsárolásos alapon, de megnyílt számára kifejezés autonómiája. Ez az autonómia, alkalmat adhat arra, hogy a képzőművész, a saját, egyedi, csak rá jellemző nyelvet használjon, és mindez a befogadó számára, ha érdekes, mindez elfogadható.

Az újszerű forma- és téralkotás, a rákérdés ellenben se nem kedves, se nem sikeres egy ideig, ráadásul, sok időt is vesz igénybe. A dekoratőr és művész egysége, ez az egysége a XIX. század végére megszűnt. A szobrászat eklektikus volta még magában hordozott egy egységes formanyelvet, mely aztán a XX. század elején megrendült, kizárólagossága megszűnt. Mégis, a szobrászat előtt, megnyílt egy új terület, a kifejezés autonómiája, amely a szobrászat történetében, bár folyton megjelent, mégis, mint elsőrendű elvárás a szobrásszal és művével szemben, mindez az elvárás, sosem volt elsődleges a XX. századig.

A szobrászat autonómiája

A XX. század elejére a művészet és benne a szobrászat egészen más viszonyok között kereste a helyét, mint a XIX. század végén. Az eklektikus nyelv nemzetközi egysége megszűnt. A formák elfogadottságának közös alapja (a szépség XIX. századi lehetősége) megszűnt ekkorra. Eltűnt a művészet számára képkalkotás monopóliuma is. Ez a megszemélyesített szobrászat azonban nincs. Szobrászok vannak, akik különböző stílusokban, különböző műfajokban, különféle színvonalon dolgoznak a világ számtalan helyén. Mégis, látható azonban, hogy a szobrászat eltérő keretei alkalmat adtak arra, hogy a szobrászat magával való foglalkozása, mint szakmai program kiteljesedjék. Ez pedig a szobrászat kifejezéseinek páratlan kiteljesedéséhez vezetett. A szobrászat addigi hivatalos munkahelyeinek egy részét elvesztette, de mint Ariel, aki felszabadult a gazda keze alól, ahol annyit dolgozott, most aztán azt csinál, amit akar. A szobrászat saját nyelvének határait terjeszti ki egyre, szabad. A szabadságát pedig a nyelv, a kifejezés folyamatos megújítása jelenti.

Egy nyelv önmagát figyeli, a témája önmaga. Egy nyelv sajátos kifejezése adja a határait. Amikor a szobrászat feladta a világ leképezésének eklektikus kereteit, a saját kifejezésének a világlátása töltötte be. A kifejezés sajátos jellege a szobrászatnál a térteremtés. A formák kibontása, a formakapcsolatok megjelenése, a felületek kialakítása, a felületek és a formák morfológiája, ekkor kapott új irányt.

Egy szobor körbejárása, megfigyelése a tér feltérképezését feltételezi. Van egy tárgy, amelyet egyetlen szögből, egy nézőpontból nem láthatunk. Mégis, ha felkeltette az érdeklődésünket, igyekszünk megismerni azt. A megismerés folyamata során, az egy nézőpontból megfigyelhető képi, jelen esetben domborműhatás nézetei összeadódnak, és kiegészítik egymást, amely kiegészítések új következtetésekre adnak lehetőséget. Az új

következtetések pedig olyan a formákon keresztül megfigyelhető összefüggések megértése, felismerése lesz, amelyre az első pillanatban nincs lehetősége a nézőnek.

A téri kapcsolatok rendszerének, mint önálló témának az elfogadása, csak a XX. század elejére lett lehetséges a szobrászaton belül. A szobrászat történetében a tér- és formaalakítás mindig magában hordozta azokat az alapvető szobrászi kifejezési lehetőségeket, amelyet, a szobrászat a mai napig használ. A művészet történetében beállt változás azonban az lett, hogy a maga téma a kifejezés lett, és nem egy témának kell keresni egy megfelelő motívumot.



46. Mark di Suvero, *Blubber*, 1980, fém, gumi, Toledo Museum of Art, USA

Egy korszak egy határvonalhoz ért: ami addig volt, hazugságnak tűnik. Nem hazudni, ez a legnehezebb. De a XIX. század után, ez már egy alapvető elvárás lett a szobrásszal szemben is. A kifejezésre kell rákérdezni, ez az a mondat mely a szobrászat autonómiáját megindokolhatja. Ez nem jelent receptet, de segít a formák kialakítására rákérdezni. Mit ábrázol a forma? Milyen anyagot, mikor, miért használ egy szobrász? Mi egy anyag, egy forma kapcsolata? Mindenre rá kell kérdezni, vajon nem egy meglévő klisé alkalmazok mint szobrász most, avagy, valóban megtaláltam-e az éppen hiteles kifejezést. Ami pedig nem a rákérdezés, az dekoráció, másképpen:

kulturális félelem, hogy olyanról beszél egy alkotó, ami addig nem volt forma, nem volt fogalom. Az autonómia, a kifejezés lehetősége a XIX. század végétől adott a szobrászok számára.

VIII. Az eklektika visszavág

Az eklektika továbbélése

A disszertáció címével az eklektikus kifejezésmód, és egy másik, szerkezeti, architektonális kifejezésmód ellentétét igyekeztem felvázolni. A több évszázadon keresztül élő kompozíciós, forma- és felületalkotó gyakorlat a XIX. század végén lassan elvesztette egyeduralmát. A XVIII. századtól kezdve, de leginkább a XIX. század során olyan építészeti megoldásokat kezdtek alkalmazni a világban, melyek az eklektikus nyelvet lassan levetközték magukról. Az épületkialakítás belső, építési logikája, már teljesen idegen volt, az építészettörténetre utaló eklektikus nyelvezettől. Bár, egy jó ideig, a fémszerkezetek építését is igyekeztek egykori építészeti stílusok formáival hitelesíteni, mégis, lassan megjelentek olyan formai megoldások, melyek azelőtt ismeretlenek voltak és amelyek vállalták a szerkezet nyílt bemutatását. A vasszerkezetek, majd később a vasbeton térhódítása nem egyszerűen csak új megoldásokat, új téralakításokat tett lehetővé, hanem ezek térhódítása az egész addigi formaelemzési rendszert átalakította. Az addig létező kulturális elemek mögé képzelt és utasított formáról újra véleményt kellett mondani. Azt kell megállapítanunk, hogy a szerkezet szétfeszítette a formák zárt burkát, felszínre tört, és érvényt szerzett a szerkezet láttatásának. Ezáltal a forma legfőbb eklektikus rendezőelve, a szerkezet elleplezése sokszor tarthatatlanná vált.

Megváltozott a forma és felület viszonya is. A forma, sokszor a szerkezet felett elhúzódó zárt zóna volt, amely jobban tartozott a felülethez, mint a szerkezethez. A felületen megjelenő formák szinte lezárták a szerkezet felbukkanásának lehetőségét.



47. Egy eklektikus ház felülete, egyik oldalon díszítésekkel, a másik oldal vakolat nélkül, a valódi tartószerkezettel, Budapest, Arany János utca, 2004-es foto

Emiatt a szerkezet és felület viszonya viszonylagossá vált. Ugyanarra az épületre, rá lehetett húzni egy neobarokk, egy neoreneszánsz, vagy eklektikus formavilágot idéző felületet is. A néző felé megnyilvánuló arc, az épületek oldalai, homlokzata, nem segített tájékoztatni az épület szerkezetéről, építési módjáról, hanem éppen ellenkezőleg, igyekezett elfedni azt. A felület, a külső formák rendszere a szerkezettől külön volt kezelve, mintegy el volt különítve.

Az építészeti nyelv megújulásával párhuzamosan, a XIX. század egész tárgykultúrája is megváltozott. A tömegtermelés, a sorozatgyártás új feladatokat rótt az iparra. A tárgyak még hosszú ideig az elődtárgy formai elemeit őrizték, és igyekeztek sokszor annak eredeti stílusát megőrizni. A székektől az étkészletekig az egykori formavilágok megújulni kényszerültek. De nem csak a már meglevő funkciókat kielégítő tárgyak jelentek meg új köntösben a piacon, hanem olyan használati tárgyak is megjelentek, melyek egészen új, addig nem ismert funkciókat kellett, hogy

kielégítsenek. A teljesen új használati tárgyak sokszor régieskedő köntöst öltöttek, az új funkció régi stílusban igyekezett eladni magát. A használati tárgyak egykori, létező stílusainak és a valódi szerkezet közötti ellentmondás a tárgykultúrán belül is éreztette hatását.

A XIX. században a használati tárgyak hatalmas tömegei jöttek létre. A tömegtermelés egészen új technológiai eljárásokat alkalmazott. Az új technikai eljárások új formavilágot kellett, hogy létrehozzanak. Olyan kérdések kerültek előtérbe, melyek addig ismeretlenek voltak a tárgyalakotók előtt. Az új funkciók, az új technikai eljárások, új anyagok megjelenése óhatatlanul egy új formakultúra létrejöttét készítették elő. A több évezredes kézművességi hagyománnyal szemben, a technológiai változások során megváltozott a formaalkotás és a funkció viszonya is. A szerkezetek láttatása, és a felületen való megjelenésének elfogadása, új kihívások elé állította azokat, akik térteremtéssel, formakialakítással foglalkoztak. A funkcióból eredeztetett formaalakítás egészen új lehetőségeket nyitott a tárgytervezés területén, és az azelőtti iparművészet mellett lassan kialakult a design.



48. Mikus Sándor Sztálin szobra, Budapest, 1956

A szobrászatban az eklektika, azonban tovább él. A szobrászatban az eklektika hatása ma is él. Ez a hatás többféle módon jelentkezik. Az újítások befogadása lassan módosul. Egy formaalkotás tovább tud élni úgy, hogy teljesen elvesztette az eredeti jelentését. A szobrászatban, bizonyos műfajok, még ma is teljesen az eklektika fennhatósága alatt vannak. A hivatalos

portré szobrászat, az emlékmű szobrászat még ma is azokból a tematikai klisékből építkezik, amely a XIX. század folyamán általános volt. Mindez nem véletlen. Ezeknek a műfajoknak a továbbbélteése azért lehetséges, mert a szemlélet, amely létrehozta, még magán hordozza azt a jelleget, mely a XIX. század végét jellemezte. A hatalom, az állam, és szervezetei, a hivatalosság érintkezési formája a lakossággal, lassan változik.

Nem véletlen, például, hogy a magyarországi köztéri szoborállítás stílusnyelve, a XIX. századtól a XX. századig töretlenül eklektikus. Ha megnézzük a Vastagh György, Zala György, Sidló Ferenc, Stróbl Alajos, Kisfaludi Stróbl, Pátzay Pál, Mikus Sándor, Kerényi Jenő, Somogyi József, Kiss István, Varga Imre, Melocco Miklós köztéri munkásságát, láthatjuk, műveik sosem vetkőzték le az eklektika ruházatát. Mindez csak azért lehetséges, mert maga a műfaj továbbbélteése historikus szemléletet tükröz.



49. Melocco Miklós, *Szent István*, 2000, kő és acélszerkezet, Esztergom

Miért érdekes ez? Nem lehet azt mondani, hogy a köztéri szobrászat a világ bármely pontján, alapvetően az eklektika nyelvén képes megszólalni. Az hiszem, ez egy csúsztatás lenne. Az eklektika, bár ma már nem egyeduralkodó a szobrászat egésze felett, nem egyszerűen, mint egy stílus a

sok közül képes fennmaradni, hanem, az eklektikus szemlélet, a A szobrászat XX. századi történetének azonban, más iránya is van. A hatvanas évektől, megjelentek olyan köztéri alkotások, mint Henry Moore szobra is,⁸³ amely a városi, történelmi városrészekben is képes a saját korának nem eklektikus példáit mutatják. Ezek a szobrok nem alkalmasak ugyan gyakori koszorúzásra, nem idézik fel egy neves személyiség emlékét, nem idéznek mást meg, mint az alkotó szobrászatra vonatkozó téri, formai elképzeléseit. Az ilyen szobor mentes a historizmus eklektikájától. Nemcsak a tematikai historizmus hiányzik ezekből a szobrokból, hanem az a funkció, amelyet az eklektikus, historizáló szemlélet, a szobrászat számára kijelölt a saját maga kulturális összképén, ez a funkció van megtagadva, az ilyen szobrok által. Tehát azt kell mondanunk, az eklektika meghaladása a XIX. század végén, lehetőséget teremtett a szobrászat számára, hogy megjelenjen egy új formai, tematikai megközelítés a szobrász részére, és evvel a megközelítéssel egyetemben, az új szobrászat arra is lehetőséget kapott, hogy a maga kulturális összképén belül, a szoborállítás eklektikus, historizáló módja mellé, a maga számára érvényes válaszait letegye.



50. Henry Moore, *Knife Edge*, 1972, bronz, London

⁸³ Henry Moore: *Knife Edge*, (1972), bronzplasztika, London, valamint National Gallery of Art, Washington

A két alkotási mód azonban, az eklektikus, és az autonóm egyidejűleg létezik a XX. század eleje óta. Az eklektika nem vesztette el az összes hídfőállását, a formaalkotás, és a szobrászat társadalmi funkcionalitása terén, mégis, a XX. század eleje óta megjelent egy egészen más szoborállítási attitűd, amely, ezzel az attitűddel együtt, új formai követelményeket támasztott a maga alkotóival szemben.

Az egyidejűség megléte nem jelent feltétlenül történeti, földrajzi különbséget. Nyilvánvaló, az eklektikus szoboralkotás lehetőségeinek kiaknázásából születtek a diktatúrák rémséges szobrai. Az önálló formai nyelvkeresés a szobrászat területén, mint támogatott, nem volt lehetséges a diktatúrák világában. A náci, a kommunista rendszerek, nem véletlenül, hihetetlen affinitást éreztek a szobrászat bizonyos megjelenési formája iránt, az eklektikus szobrászat iránt. A propagandagépezetek, nagy előszeretettel állítottak fel, sőt állítanak fel még ma is olyan szobrokat, ahol a naturális ábrázolási mód, a formák képzése, a felület kialakítása, a tematikai elképzelések, mind az eklektika talaján állnak. Egy Hitler, egy Sztálin, egy Rákosi, egy Mao, vagy egy napjainkban készített Kim Ir Szen szobor, alapjában, szobrászati megoldásaiban, az amerikai szabadságszobor formai megoldásait követi. Az elmúlt száz év alatt, a XX. század szobrászati történetét folyamatosan meghatározta annak a szobrászati alkotási módnak a továbbélése, amely a XIX. század végén az egyeduralkodását elvesztette. Az időben egymástól alapvetően különböző szemléletű szobrok születtek. A XX. század során, nem egyszerűen egymástól eltérő stílusok megjelenését kell konstatálnunk, hanem arra a különbségre kell felfigyelnünk, amit a két szobrászati alkotásmód formai jegyeiben, a társadalomképében jelez.

Az eklektikus alkotási mód életben tartása a XX. században a szobrászat helyét a kulturális életben a dekorációs szerepre, és az aktuális propaganda üzenetének átadására redukálta, ellenben komoly társadalmi szerepet szánt

neki a közéletben. Az a szobrászat ellenben, amely elvetette az eklektikus szobrászat kelléktárát, nemcsak a ruhatárat illetően hozott új dolgokat, hanem magát a szobrászatot a kultúrán belül új szerephez jutatta. Ezért, ebben az esetben, a nem eklektikus alkotási módnál, a szobor szándékai szerint a szobor, mint műtárgy jelenik meg, elvesztve a szobor közvetlen kulturális beágyazottságát, a kedves dekorációs szerepet, és megtagadva műtárgy propagandisztikus kifejezésének lehetőségét.

A mestermunka eklektikája

A mestermunka készítése során nem az eklektikával álltam szemben, mint alkotó. Az alkotás folyamata, a kifejezés, az élmény erejével lendült tovább, és nem egyszerűen egy szembenállás adta azt az erőt, mely a szobor létrehozásához volt szükséges. Mégis elmondható, a mestermunkának vannak olyan jegyei, amelyek a szobrászat eklektikus voltának továbbélését mutatják a művön belül. Lehetséges, hogy maga az alkotási folyamat is, ott hordozza tovább az eklektika szemléletét.

A szobor építése során, mint a mestermunkáról írott fejezetben kiderült, a szoborelemek úgy épültek egymásra, hogy azok egy valós statikai rendet mutassanak. A szoborelemek egymásra rakva, valóban megállnak. Mégis, hogy a szobor ne legyen veszélyes, ha egy ember közelít hozzá, az elemeket egy 4 cm átmérőjű rozsdamentes acélrúddal kötöttem össze. Az elemeket, miután kifaragtam és egymásra illesztettem, átfúrtam, és ezekbe a furatokba helyeztem el az acélrudakat. Így már, ha bele is kapaszkodik valaki, a feszítésnek ellent tud állni az építmény.

A szobor méretei, és a meghatározott kompozíció, olyan szerkezeti rendet alkotnak, amely, kívülről nézve nem teljesen átlátható. A szobor, bár a maga

statikájával hat, ez a hatás, valamennyire azonban, illusztratív. Ez az illusztrálás a „nem teljesen az ami”, egy fontos, nem elkendőzendő mozzanat. Ennek a mozzanatnak a vállalása a szoboralkotás folyamatában mindenképpen az eklektikus szobrászati alkotási mód jelenlétét mutatja a mestermunka létrejötté során.



51. Mohácsi András Kapu/ Picuah Nefesh, kőplasztika, 2003

Nem véletlen ez. Egy szobrászati nyelv kialakulása során, sok olyan formai elem él, amely még, mint egy előző nyelvi rétegből szól. A formai nyelvezet felfedezése, kialakítása, egybeesik ennek a nyelvnek a tisztításával is. Amikor a mestermunkát elkészítettem, nem volt még meg az a tisztább, a kifejezés tisztaságáért vállalhatóbb megoldásom, amely ezt a formai-tartalmi bizonytalanságot megoldotta volna. A disszertáció és a mestermunka elkészítése között eltelt idő alatt készült szobroknál már igyekeztem kitalálni a kifejezésem egységesebb nyelvét. A statika, és a láthatóság egybekapcsolásának a megoldása, a csapolások kő a kővön való megmutatása lett.⁸⁴ A mestermunka kőelemei, bár már egymásba

⁸⁴ Mohácsi András: Kapu/ Picuah Nefesh, kőplasztika, (2003)

illeszkednek, de még nem harapnak egymásba. A később készült szobraim csapolásainak megoldása után írom ezt a disszertációt, és jegyzem le azt a folyamatot, amely a kifejezés, a stílus megragadása, kialakítása során a szobrászatomban történt. Az eklektika szobrászata annak felületnek a teljes elfogadását jelenti, amely mögé nem illik pillantani. A mestermunka elkészítését azzal is igyekeztem megkülönböztetni az eklektika szobrászati módjától, hogy a felület és szerkezet viszonyát, úgy alkottam meg, hogy azok, mintegy feltételezzék egymást. Ha a szerkezet elválík a felülettől, ott megjelenik az eklektika, pontosabban: ott még él az eklektikus alkotási mód. A mestermunkánál az illesztéseken áthatoló, a statikai szerepet meghatározó csapolások ezt mutatják.

Hasonló dolgot láthatunk a mestermunka motívumának kialakításakor is. A szobor motívuma több, már létező szobrászati motívumot olvaszt magába. A címében is jelzett kereszt, a japán kapu széles motívuma is érezhető, amikor megfigyeljük a szobrot. A szobor statikai szerepének hangsúlyozása pedig, visszavezethető azokra az élményekre, amelyeket, mint szobrászt a megalit kultúra emlékeinek megismerésekor szereztem. A művészettörténet emlékeinek felidézése, azok újra való feldolgozásai azt jelzik, a szemlélet, amely szobor kialakulását segítette, ott viseli magán az eklektika, vagy Herbert Read már idézett írásával, az egzotika jeleit. Itt óhatatlanul felmerül a kérdés: van-e lehetőség olyan szemlélet kialakulására, mely nem historikus szemléletű, amely nem alkalmazza az eklektikát?

Az alkotás eklektikája

Az oktatás, az ismeretek megszerzése ma már nem zárhatja ki a művészettörténet alkotásainak ismeretét. Európában a XIX. század végére kialakultak a múzeumok és művészeti akadémiák rendszerei, melyek a

vizuális oktatást szinte egységesítették, és egyben igen magas szintre emelték. A látvány megismerése és leképzése igen magas szintű volt. A leképzési módok alkalmat adtak a látvány rögzítésére és arra is, hogy az elmúlt korok bármiféle stílusában képes legyen az alkotó műveket létrehozni. Az építészet, a képző- és iparművészet ekkora képes volt bármit magába szippantani az elmúlt korok kultúrájából, és azonnal visszaadni azt. Nem jelentett gondot az arány, stílus, méret, időhatár. Míg a reneszánszban komoly küzdelem volt a látható világra vonatkozó leképzési rendszerek kialakításáért, mindezek oktatása már teljes egyszerűséggel történt ebben a korban.

Bár ma ez nekünk lényegében természetesnek tűnik, mégis, ez új dolog a kultúrák történetében, a mindenevés, a mindenstílus kultúrája. Nem véletlenül, az eklektikus korban alapítottak ma is fennálló nagy képző- és iparművészettel foglalkozó akadémiákat. Az akadémiák a látvány leképzésére, a fotószerű magába szippantás képességének kifejlesztésére ki tudtak alakítani egy igen hatékony oktatási rendet. Az arányok, a stílusismeret kérdésében professzionális alkotók kerültek ki az akadémiákról.

A látvány elemeinek felismerése, visszaadása, a XIX. századtól egybeesik egy eklektikus szemlélettel. „A 19. század emberét látszólag leginkább földrajzi ismereteinek növekedése bővölte el. Ez volt a szenzációs földrajzi felfedezések nagy százada. Az akkori társadalmak tudatát azonban még gyakorlati ismeretei szaporodásánál is nagyobb mértékben befolyásolta múltjának megismerése. A történelem hirtelen élessé váló képként bukkant elő a sejtések és tévhitek homályából. A múltnak dimenziója lett és valósággá vált. Rádöbbenek, hogy elődeink az egyes korszakaikban eltérő szokással bírtak, különböző módon viszonyultak a problémáikhoz, és különféle formákkal fejezték ki magukat. A 19. század előtt társadalmi méretekben legfeljebb a maga korszakában megszokottat – divatosat – és már elavultat különböztették meg, talán inkább tudat alatt, semmint

szándékosan. Még a barokk kor embere is legfeljebb a régiség fokozatait ismerte föl. A 19. század folyamán tisztázták a művészeti stílusok és stíluskorszakok fogalmait. E fogalmak beépültek az európai műveltségű világ tudatába- leginkább az építészetben. Olyan különbség ez, amely máig megkülönbözteti ez európai embert a világ többi részétől származóktól, az antik világból öröklött és különböző korokban más- és más módon reprodukált építészeti formákat ugyan bárki megismerheti, tervezőként alkalmazhatja, ám azokat az asszociációkat, amelyek láttán egy Európában tanult felnőtt ember agyában tudat alatt támadnak, nem élheti át”⁸⁵



52. Henry Moore, *Glenklin-i kereszt*, 1977, bronz, Glenklin, Skócia

A felismerés során a megfigyelt elem a maga történetiségét is felvillantja. Míg a felismerés a formák megfigyelésén túl történeti jellegű is, addig a visszaadás képessége, a mai nyílt kulturális rendben, óhatatlanul eklektikus alapú. A megismerés és kifejezés vizuális nyelvének meghódítása, és a kultúra jelenleg elérhető kínálata, óhatatlanul eklektikus közeget teremt a kifejezés keresésének kezdetekor. Egy alkotó ebből az eklektikus nyelvi közegből próbál kitörni, ha azt szeretné, hogy maga az eklektikus nyelv ne gyűrje be maga alá. Giacometti afrikai hatást mutató szobrai majd etruszk motívumokat idéző szobrai⁸⁶, , hasonlóképpen, Henry Moore mexikói

⁸⁵ Déry Attila – Mérey Ferenc (2004): *Európai építészet 1750-1918*, Terc, Budapest, 271.

⁸⁶ Herbert Read (1974): *A modern szobrászat*, Corvina, Budapest, 137.

hatást mutató kőfaragványai, majd az őskort idéző bronz szobrai⁸⁷ mutatják, a szobrászok ott keresik a nyelv, a kifejezés lehetőségeit, ahol tudják, részint szembeszállva a nyelv múltjával, részint idézve belőle. Herbert Read (1965) hét egzotikus stílust említ, amelyek az utóbbi száz év alatt a modern európai művészet vérkeringésébe kerültek.⁸⁸ Így ír erről: “Mielőtt nyomon követnénk a fenti hatások útját a modern szobrászatban, próbáljunk magyarázatot találni az eklektika virágzására. Természetesen egyáltalán nem új jelenség, a művészetet mindig is érték különféle hatások, sőt, nélkülük története sem volna. A régészet tudományának éppen az a feladata, hogy “önállóság, kölcsönhatás és átvétel” elemeit nyomon kövesse, vizsgálja a kultúrák történetében azt a folyamatot, melyet a kultúra *diffúzió*-jának (szétterjedésének) nevezünk. Az ilyen diffúzió a művészetben, például a görög művészet hatása Indiában, vagy buddhista művészet áttérése Indiából Kínába, hosszas gyakran századokon át tartó folyamat. Az eklektikus átvétel azonban kisebb hatókörű, lehetnek politikai és gazdasági okai, mégis inkább egyéni választás kérdése, semmint történelmi szükségszerűség.”⁸⁹

Később így folytatja: “A modern ember új formanyelvet keres, új vágyainak, céljainak, a lelki megbékélésére sóvárgásának, egységre, harmóniára, derűre való törekvéseinek kifejezésére, hogy feloldhassa elidegenedését a természettől. A régmúlt idők, idegen kultúrák művészetei mind olyan formákat nyújtanak vagy sugallnak a modern művésznek, melyek e célok szolgálatába állíthatók – szóval egy új ikonográfiai elemeit szolgáltatják”⁹⁰

A művészet ma is ott viseli magán a múlt folyamatos arcát. Mégis, az eklektikával szemben, ez már nem teljes feloldódás, egy kapcsolat nyílt vállalása, hanem egy folyamatos harc a múlt hatalmas, jelenvaló erejével.

⁸⁷ Herbert Read (1974): *A modern szobrászat*, Corvina, Budapest, 167.

⁸⁸ Herbert Read (1974): *A modern szobrászat*, Corvina, Budapest, 41.

⁸⁹ Herbert Read (1974): *A modern szobrászat*, Corvina, Budapest, 41-42.

⁹⁰ Herbert Read (1974): *A modern szobrászat*, Corvina, Budapest, 47-48.

Míg a kifejezés lehetőségeinek kutatása, az eklektika elhagyására biztatott és biztatja a szobrászokat, maga a művészettörténeti múlt, mely nagyban meghatározza a szobrászati kifejezés nyelvét, még mindig ott kísért és megihlet. A szobrászat története, a XIX. századtól, az eklektikától való folyamatos elszakadások eklektikus történeteként is jellemezhető.

Egy alkotó egyszerre, egy időben ismeri meg a kifejezés szobrászi nyelvét, a szobrászat történeti nyelvét. Az egyedi meglátások, és egy nyelv elfáradásának, beszűkülésének felismerése, mégis arra készíti az alkotót, hogy az általa öröklött nyelvet - bár, mint egy öröklakásban benne él - megújítására kényszerítse. Ez a készítés csak úgy érheti el célját, ha a nyelv eredeti kereteit szétfűz. A szobrászat történetével pedig úgy él a szobrász, mint az író az anyanyelvvel, hadakozik vele, él belőle és megújítja azt.

A szobrászat nyelve a téralakítás, a formaalkotás, és a szobrászattörténet motívumainak együttes alkalmazását jelenti. Az eklektika nyelvének kiürülésére a szobrászok, több különböző válasz adtak. Lehetőséget nyert a felület kiemelése (Giacometti), a szerkezet kibontása (Mark di Suvero). Bizonyos területen a szobrászat eklektikus keretei megváltoztak, példának lehet említeni az alkotótelepek létrejöttét, ahol szabadon alkothatnak szobrászok.

A múlt, mely nem minden időben volt ennyire kibontott, most rákényszeríti a szobrászt, hogy más történeti korok kifejezésén keresztül rágva magát, tudjon csak eljutni a saját nyelvéhez. Az eklektika, ez esetben, nem stílus, hanem maga a megismert formai gazdagság, a szobrászat hatalmas emléktára, ahonnan egy szobrász elindulhat, hogy az emléktár határait kitolja, az emlékezet lehetőségét új elemekkel gazdagítsa.

Ez az emléktár, ez a gigantikus múzeum egyszerre jelentheti az emlékek teljes elfogadását, az otthon vagyunk, jól vagyunk érzését, de jelentheti a bezártság érzését is. A bezártság érzése a szobrászat nyelvének megújításához vezethet, de egy alkotónak tudni kell, hogy a történet és

nyelv együttese, hatalmas erejű, és könnyen a kifejezés helyére állhat az eklektika. A XX. elejétől a szobrászat ebben a viaskodásban él. Hol lebújja az eklektika nyelvét, hol az eklektikus nyelv beszél helyette. De egyben mindenképpen könnyebb egy ma élő szobrásznak. Azt nem mindenki tudja, hogy merre felé induljon, de az mindenképpen kitűnik, mivel kell viaskodnia.

Ottlik Géza így ír a regény nyelvének folytonos megújulásáról: "Látható, hogy nem egy lezárt, kész valóságfogalomról van szó, hanem nyitott, táguló, önmagát a számbavevése minden mozdulatával rögtön szaporító, szakadatlan készülő, keletkező valóságról. Ennek a rendezésére végleges, kész eszköz nem alkalmas. Ezért keletkeznek blokádok, feloldhatatlan ellentmondások, örökös katasztrófák, ha egy részleges valóságmodell kész felszerelésével (pl. a nyelv, a konvencionális, értelmezett világ fogalmi készletével, a nem-regényírói nyelvvel) akarunk berendezkedni a tágabb valóságban. S ezeket - a részleges valóságmodell belső zárlatait, önellentmondásait - nem lehetséges a modellen belül (az adott elemek bármiféle rendezgetésével) feloldani, hanem csak (mint a matematika hasonló pillanataiban) egy új dimenzió, szabadságfok hozzácsatolásával, és ott. Feloldható persze, ami még a modell belső rendjének hiányossága, elintézetlensége - de ez csak részleges elrendezés lesz. A matematika kész azonnal bővíteni önmaga alaprajzát, keretervét, ha valami felmerül, ami nem fér bele eddigi alkotmányába vagy hallgatólagosan munkahipotézisként használt öndefiníciójába. Mert szabadságát, teljes elfogulatlanságát soha nem adta fel, soha nem kötelezte el magát azzal, hogy determinálja korlátait, meghatározza mibenlétét."⁹¹

⁹¹ Ottlik Géza(1980): *Próza, (Bécs:) A regényről*, Magvető Kiadó, Budapest

IX. A disszertáció tanulságai

Az alkotóművész személyén keresztül alkot egy új világot. A saját nézőpontja alkotja azt a helyet, melyet a munkáin keresztül megmutat. Egy korszak alkotója azonban nem csak a saját idejébe van beágyazva, megjelenik munkáiban a kor szemlélete, a kor művészeti nyelvének számos alapeleme. Ezek a nyelvi alapelemek, toposzok, részint segítik a kifejezés megalkotását, de könnyen elfedik, gyakran helyettesítik az alkotó személyességét.

Egy szakma, egy művészeti ág nyelvi alapelemei keretet, lehetőséget adnak a kifejezésnek. Látható azonban, hogy egy kifejezés nyelvi elemei nemcsak formát adnak a kifejezésnek. A nyelv, a megjelenés arculata önmagában jegyez egy elfogadást, a műalkotás hatásának elfogadott, begyakorlott formáját. Az, hogy egy darab kő, melyen bizonyos roncsolások nyomai láthatóak, és mindez egy közösség féltett kincse, nevén nevezve, szobra legyen, ez a nyelv elfogadását, egy kifejezés közmegegyezéssel elismerését, és a nyelv alakítójának készségét egyszerre mutatja.

Bizonyos esetekben azonban a közmegegyezésen alapuló kapcsolat, amely a kifejezés formáit, az alkotók és a befogadók esetében meghatározza, megrendül. Az eklektika végével egy korszak kifejezési nyelvének egyeduralkodása rendült meg. Az eklektika nyelve ma egy a kifejezési lehetőségek közül. Az eklektika egyeduralkodása egy formai nyelvkészlet totalitását jelentette. Amikor ez a totalitás véget ért, megjelent a képzőművészetben belül az önállóság lehetősége, a művészek egyedi nyelvének elfogadási lehetősége. Ezzel az önállósággal párhuzamosan megjelent az egymástól eltérő stílusok, formai kialakítási rendek egyidejű világa, ami az eklektika világát idézi, de mégsem azonos vele. Nincs ma egyetlen általános stílus, vagy a korszakot egyedül fémjelző kifejezési mód.



53. Udo Nils, *Der Turm*, 1982, kő, Frenswegen, Németország

A képzőművészet elvesztette azt a fennhatóságát, hogy az építészettel, az iparművészettel való szoros kapcsolatában, a világ formai jellegét meghatározza. A képzőművészet, és ezen belül a szobrászat bizonyos vereséget szenvedett el. Ahogy az eklektika totalitása is megrendült, ugyanúgy az új, egyéni formai rendek elfogadottsága, egyértelműsége is bizonytalansággal küzd.

Érdekes látni azt azonban, ahogy egy nyelv a fennmaradásáért küzd. A szobrászat nyelve, a térteremtés aktusa formák által, mégsem veszítette el teljesen fennmaradásának eshetőségét. Levált róla a kötelező állami reprezentációs szerep, a vallási életben betöltött szerepe, díszítés szerepe, melyek ma már a szobrászat jelentőségén belül marginális szerepet jelentenek. Mégis, maradt valami más, ami még mindig élteti ezt a kifejezést. Ennek a tevékenységnek az elfogadása, részint azért lehetséges, mert a szobrászok egy része nyelvének megújulására alapozza a létét.



54. Eduardo Chillida *Berlin*, vas, 2002, Bundeskanzleramt, Berlin

Az igazmondás vágya azonban áldozatot követel. Az igazmondás nem eklektikus kerete csak a felfedezés lehet. A térhatás, a felület, a szerkezet, a statika, önmagában olyan alapvető emberi élményről szól, ami a korok változó nyelvén túl, ott a szobrászat alapjaiban szinte változatlanul megmarad. Az ábrázolás kényszere, részben a szobrászati elemek hatásának el nem ismerését jelenti. Amikor egy új forma létjogosultságot nyer, akkor csak egy pillanatra, csak egy rövid időre van lehetősége arra, hogy igazat mondjon. A felszínre tört gyorsan megmerevedik. A forma állandó kutatása, a keresés, hullámzó lendülete adhatja meg a szobrász lehetőségét, hogy ne csillogó technikájú művész, hanem a valóságra, benne a saját szobrászatára, és annak nyelvére folyamatosan rákérdező szobrász legyen. Ez a rákérdezés adhatja meg az alapot arra, hogy egy szobrász ne hivatásos dekoratőr, hanem művész legyen. Az eklektika épp azért volt hiánytalanul hideg, hivatalos és személytelen, mert a művészet belső, láthatatlan összefüggéseire pontos, tiszta formakialakítási recepteket adott.



55. Mark di Suvero, *Chonk On*, 2000, fém

A művészetben belül az analízis és a felfedezés arányai nem tudhatóak. Az eklektika utáni korszakban azonban a szobrászat éppen azért volt képes megújulni, mert néhány alkotója képes volt a szobrászat olyan elemeire felhívni a figyelmet, amely addig a háttérben maradt. A kifejezés személyessége legalitást nyert a szobrászatban. A tér kialakítás, a tér élményének kibontása, önálló teret nyert a szobrászatban. A felület kezelése hol teljesen látható kéznyomokat követelt, mint Giacomettinél, vagy éppen ellenkezően, mint Chillida tömör, vas szobrainál, amikor is a felület kialakításának kérdését átvette a szobor kompozíciójának a kialakítása. Elfogadottságot kapott az is, hogy a felület teljesen a háttérbe szoruljon, és megjelenjen a csupasz szerkezet. Marco di Suvero épített szobrai⁹², az összecsapolt fadaraboktól az összeillesztett vasszerkezetekig megmutatják szobrai tér és szerkezeti üzenetét.

⁹² Andrew Causey(1998): *Sculptur Since 1945*, Oxford University Press, Oxford, 110.

A szobroknak immár nincs feltétlenül szükségük egy mitológiai segítségre, az ábrázolás valami ismertet megjelenítő erejére. A megjelenés önmaga képes lenni, és képes elhagyni a valamire való utalás béklyóját. Ez a formai tautológia, az önmagával magyarázás lett az alapja a plasztikai kifejezésnek. A plasztikai elemek a szobrászaton belül, miközben képesek elveszteni a formák fogalmi megfeleltetését, (azaz, hogy el tudjam mondani, hogy mit is ábrázol az a mű, az a konkrét forma,) a forma önálló jelentést nyert. Hogy mi is a forma, nem tudjuk elmondani. Ha van utalása valamire, mint Marino Marini egyre jobban elváltozott lovasainak⁹³, akkor könnyebb dolgunk van, a szó, látszólag teret nyer az ábrázolt felett. De ennek ellenére, a vizualitás már nem állítható csak az ábrázoló, leképző rendszerek szolgálatába.

Annak a megfeleltetésnek az egyeduralma az, hogy a megjelenített ábrázol valamit, valószínűleg, hosszú időre véget ért. Az építészet is képes volt érvényt szerezni a sajátos kifejezési módjának, nincs már feltétlenül szüksége a díszítés szobrászati segítségére ma már. Ugyanúgy, a tárgykészítés is önállósodott, a design nem tárgykészítésnek álcázott szobrászat.

A tárgyak, épületek, műalkotások, nem kell, hogy egymásra utaljanak. Az az eklektikus rend, ami a tárgyak, terek, formák egykori összehangolását, magas szintű hangszerelésének az igényét jelentette valaha, ez már a múlté.

Az anyag, a szerkezet, a tér - egy bizonyos kifejezés alapjai. A mestermunkára a disszertáció keretein belül visszatekintve látható, hogy ezek az elemek, a kifejezés során csak egymást feltételezve, a maguk létét a másiktól igazolva, folyamatosan egymásra mutatva voltak képesek megjeleníteni. Ez nem a szobrászat megújulásának egyetlen lehetősége volt. Ez egy szobrász egyetlen megújulási lehetősége volt. Ez disszertáció, alkalmat adhat arra, hogy bepillantassunk egy alkotói folyamat vizuális és

⁹³ Herbert Read (1974): *A modern szobrászat*, Corvina, Budapest, 245.

fogalmi rendjébe. De azt is látnunk kell azonban, hogy a mestermunka és a disszertáció elkészülése nem esik egybe. Ez pedig utal másra is. A látvány épülése, fejlesztése, dominánsan formai, térbeli kérdések feltevésén, és az azokra adott formai, térbeli válaszok megadásával történik.

Ottlik Géza így ír, *Próza* című kötetében: „Szemlélhető példának sietve hívom most segítségül a költőt. Kosztolányi Dezső azt mondta: »Tévedés azt hinni, hogy a költő érti az életet, és mint valami tanítómester, elmagyarázza. A költő nem érti az életet, és éppen azért ír, hogy az írással mint tettel megértse.« A fiatalabb Dylan Thomas azt írta: »My poetry is the record of my individual struggle from darkness to some measure of light« - Költészetem jegyzőkönyve a sötétségből némi világosságra törő személyes küzdelmemnek. - Ha a regény bizonyos fajta felépítésmódját, vagy legalábbis bizonyos fajta regény felépítésmódjának bizonyos aspektusait próbálom szemléltetni, segítségnek és kiindulópontnak bátran elfogadhatom a két nagy költőnek ezt a majdnem egybevágó "solvitur ambulando" - útközben megoldandó - alkotáslélektani értelmezését. A "némi világosságra", "megértésre" való törekvést mégsem azonosítanám az ismeretre, létünk fokozatos tudatosítására való általános emberi törekvéssel. Költészetről, írásról, vagyis létezésünk formai megragadásáról van szó. A tudatosítás - bármit jelentsen is - nem okvetlenül megvalósítható. Különösen, amíg a tudatunk ilyen korlátolt és ki nem elégítő fogalmi készlettel van berendezve. Inkább tartósításról beszélhetnénk, formai rögzítésről, ami a pillanatból kiragadja és egy ideig megőrzi, amit a létezésünk egészéből megőrzésre kiválaszt.”⁹⁴

⁹⁴ Ottlik Géza(1980): *Próza, (Bécs:) A regényről*, Magvető Kiadó, Budapest

Köszönetnyilvánítás

A disszertáció megírásához nyújtott segítségét megköszönöm Bencsik Istvánnak, Berzy Áginak, Horváth Piroskának, Földi Eszternek, Mohácsi Jánosnak, Mohácsi Julinak, Mohácsi Lucának, Mohácsi Márknak és Remete Krisztának.

M.A.

Jegyzetek

Irodalomjegyzék

- Artner Tivadar (1965): *Évezredek művészete*, Gondolat Kiadó, Budapest
- Atkinson, R.J.C. (1990): *Stonhenge*, Penguin Books, London
- Avebury, Lord (1913): *Prehistoric Times*, Williams and Norgate, London
- Burl, Aubrey (1991): *Prehistoric Henges*, Shire Publications Ltd, Haverfordest
- Balfour, Michael (1995): *A titokzatos megalitok*, Hajja és Fiai, Budapest
- Bényi László (1977): Paál László, A művészet kiskönyvtára, Corvina Kiadó
- Bord, Jenet and Colin (1979): *A Guide to Ancient Sites in Britain*, Paladin, London
- Causey, Andrew (1998): *Sculptur Since 1945*, Oxford University Press, Oxford
- Déry Attila (2002): *Történeti szerkezettan*, Terc Kiadó, Budapest
- Déry Attila és Mérey Ferenc (2004): *Európai építészet 1750-1918*, Terc Kiadó, Budapest
- Gombrich, E.H. (1972): *Művészet és illúzió*, Gondolat Kiadó, Budapest
- Homérosz (kb. i.e.: 800) *Odüsszeia*, X., 503-513., Magyar Helikon, Budapest, 1960
- Potó János (2003): *Az emlékeztetés helyei*, Osiris Kiadó, Budapest
- Renfrew, Colin (1995): *A civilizáció előtt*, Osiris Kiadó, Budapest
- Read, Herbert (1974): *A modern szobrászat*, Corvina Kiadó, Budapest
- Ottlik Géza(1980): *Próza, (Bécs:) A regényről*, Magvető Kiadó, Budapest
- Wehner Tibor (1986): *Köztéri szobraink*, Gondolat Kiadó, Budapest
- Zádor Anna (1976): *Klasszicizmus és romantika*, Corvina Kiadó, Budapest

- Christiane Desroches Noblecourt (1990): Egyiptomi művészet a Közép- és Újbirodalom korában, *A művészet kezdetei*, Corvina Kiadó, Budapest
- Dvorszky Hedvig (szerk., 1987): *Nemzetközi szimpóziumok Magyarországon*, Baranya Megyei Tanács, Pécs
- Seibert, Jutta (1994, szerk.): *A keresztény művészet lexikona*, Corvina Kiadó, Budapest
- Burenhult, Göran (1998): Nyugat-Európa megalitikus emlékeinek építői, Göran Burenhult (szerk.): *A kőkori világ*, Officina Nova Kiadó, Budapest, 79-101.

Folyóiratban megjelent cikkek

- Fischer Gábor (2003): Kép és szó, *Enigma*, X. évf. 6.107-128.
- Yoshimoto, Miki (2004): Experiencing Spiral Jetty, *Sculpture*, 10. 8-9.
- Jonathan Peyser (2002), Declaring, Defining, and Dividing Space: A Conversation With Richard Serra, *Sculpture*, Vol.21. No.8., 29-35.
- Lyka Károly (1904): Hazai krónika, *Művészet*, első évfolyam, 5. szám, 350-355.
- Clare Henry (2002): New York, Mark di Suvero, *Sculpture*, Vol.21, No.8, 77-78.

Web site-ok

- Kalmár Miklós (2004):
A historizmus változásai, <http://arch.eptort.bme.hu/10/10kalmar.html>
www.terebess.hu/keletkultinfo/lexikon/torii.html
www.britwitch.com/pages/henge/henge.html
 Statue of Liberty, National Monument, [www.hps.gou/stili/educations program,1](http://www.hps.gou/stili/educationsprogram,1)
 Sóllymos Sándor (2004): *Építészet oktatás és a historizmus szemlélete*,
<http://www.mke.hu/mintarajztanoda/konyv2-05.htm>

Katalógusok

- Mohácsi András, Mohácsi János, Szalontai Ábel (1998): *Mohácsi szobrai*, katalógus
- Nagy Zoltán, Petrányi Zsolt, Orosz Péter (2001, szerk.): *A szobrászaton innen és túl*, katalógus, Magyar Alkotóművészek Szövetsége, Műcsarnok, Budapest, ISBN 963 9115 657

Felhasznált irodalom

- Munk, Arthur (1993): *The Silence of the Stones*, Cornwall Publications, Zorrah
- Young, James E. (2004): Az emlékezet szövete, *Enigma*, 3, 171-196.
- Watson, John (1998): *The Secret Mohalits*, Thames and Hudson, London

Képek jegyzéke

- | | |
|-----------|---|
| 8. oldal | 6. Stróbl Alajos, <i>Génius</i> , 1898, bronz, Stansted, Anglia |
| 9. oldal | 7. Alpár Ignác, <i>Mezőgazdasági Múzeum</i> , 1900-1907, Budapest |
| 10. oldal | 8. F.C. Bartoldi, <i>Szabadság-szobor</i> , (részlet), 1886 bronz, New York |
| 12. oldal | 9. Gustave Eiffel tervezte tartószerkezet rajza a new york-i Szabadság-szoborhoz, 1884 |
| 13. oldal | 10. Nyugati pályaudvar, A párizsi Eiffel-stúdió, illetve W.A. de Serres által tervezett csarnok, 1877 |
| 15. oldal | 6. Aguste Rodin, <i>Balzac</i> , bronz, 1893-97, Musée Rodin, Párizs |
| 16. oldal | 7. Aguste Rodin, <i>Balzac</i> , bronz, 1897, Musée Rodin, Párizs |
| 17. oldal | 8. Aguste Rodin, <i>Keresztelő Szent János</i> , bronz, 1878, Musée d'Orsay, Párizs |
| 18. oldal | 9. Aguste Rodin, <i>Keresztelő Szent János</i> , bronz, 1878, Musée d'Orsay, Párizs |

19. oldal 10. Michelangelo, *Pieta Rondanini*, kő, 1552-64, Castello Sforzesco, Milano
21. oldal 11. Constantin Meunier, *Zsákhordó*, 1893, Bronz, Szépművészeti Múzeum, Budapest
22. oldal 12. Gustave Eiffel, Eiffel torony, 1889-ben, Párizs
22. oldal 13. willendorf-i Vénusz, kő, i.e. 25000-30 000 között, Naturhistorisches Museum, Bécs
23. oldal 14. Húsvét szigeti kőfej
24. oldal 15. Madame Tussauds múzeuma, London, 1840, litográfia
25. oldal 16. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, earhtwork, 1970, Great Salt Lake, Utah
26. oldal 17. Trethevy Quit, kő, i.e. 3500 körül, Cornwall, Anglia
27. oldal 18. Le Corbusier. *Ronchamp-i kápolna*, 1953, Franciaország
28. oldal 19. Ring of Brogar, i.e. 3300 körül, Orkney szigetek, Skócia
30. oldal 20. Avebury kőköre, i.e. 3000 körül, Avebury, Anglia
31. oldal 21. Turner, *Stonehenge*, 1825, vízfestmény, Salisbury and South Wiltshire Museum
32. oldal 21. Newgrange, i.e. 3200, Írország
33. oldal 22. Lanyon Quit, i.e. 3500, Cornwall, Anglia
34. oldal 23. Trethevy Quit, kő, i.e. 3500 körül, Cornwall, Anglia
35. oldal 24. Pentre Ifan, i.e. 3000, Dyfed, Wales
37. oldal 25. Trethevy Quit, kő, i.e.3500, Cornwall, Anglia
49. oldal 26. Callanish, ie. 3000, Isle of Lewis, Skócia
42. oldal 27. Schikedanz Albert, Milleniumi emlékmű, 1896-1907, Budapest
45. oldal 28. Mohácsi András: *Mohalit*, kő, 1997, Stadt Park, Lahr, Németország
46. oldal 29. Mohácsi András: *Mohalit II.*, 1998, mészkő, Kiscelli Múzeum, Budapest
47. oldal 30. Mohácsi András, *Kereszt*, 1998-99, gránit
49. oldal 31. Mohácsi András, *Kereszt*, 1998-99, gránit
51. oldal 32. Mohácsi András, *Kereszt*, 1998-99, gránit
56. oldal 33. Mohácsi András, *Kereszt*, 1998-99, gránit, a talpazat részlete
64. oldal 34. Mohácsi András, *Kereszt*, 1998-99, gránit, a talpazat részlete
68. oldal 35. Gaál Tamás, *Part pár*, 2000, fém, Dunaújváros
69. oldal 36. Pierre Székely, Béke, gránit, 1979, Budapest
70. oldal 37. Richard Serra, *Two*, 2000, fém

- | | |
|------------|--|
| 75. oldal | 38. Zala György, <i>Háború</i> , 1906, bronz, Hősök tere, Budapest |
| 76. oldal | 39. Maillol, Aristide: <i>Medierraneum</i> , kő, 1905, Musee d'Orsay, Párizs |
| 78. oldal | 40. Antik másolatok, kiállítás, Friedrich-Alexander Universitat Erlangen, Nürnberg, 1997 |
| 83. oldal | 41. Raymond Duchamp-Villon, <i>Ló</i> , bronz, 1909, Centre Pompidou, Párizs |
| 88. oldal | 42. Alberto Giacometti, <i>Diego</i> , bronz, 1954 |
| 91. oldal | 43. Albrecht Dürer, a perpestívikus ábrázolásról készített fametszete, 1525 |
| 93. oldal | 44. Camera Obscura, XIX. századi metszet |
| 94. oldal | 45. Joan-Batistic-Luis Gros, <i>A Parthenon reliefje</i> , daguerrotipia, 1850 |
| 96. oldal | 46. Mark di Suvero, <i>Blubber</i> , 1980, fém, gumi, Toledo Museum of Art, USA |
| 98. oldal | 47. Egy eklektikus ház felülete, egyik oldalon díszítésekkel, a másik oldal vakolat nélkül, a valódi tartószerkezettel, Budapest, Arany János utca, 2004-es foto |
| 99. oldal | 48. Mikus Sándor Sztálin szobra, Budapest, 1956 |
| 100. oldal | 49. Melocco Miklós, <i>Szent István</i> , 2000, kő és acélszerkezet, Esztergom |
| 101. oldal | 50. Henry Moore, <i>Knife Edge</i> , 1972, bronz, London |
| 104. oldal | 51. Mohácsi András Kapu/ Picuah Nefesh, kőplasztika, 2003 |
| 107. oldal | 52. Henry Moore, Glenklin-i kereszt, 1977, bronz, Glenklin, Skócia |
| 112. oldal | 53. Udo Nils, <i>Der Turm</i> , 1982, kő, Frenswegen, Németország |
| 113. oldal | 54. Eduardo Chillida <i>Berlin</i> , vas, 2002, Bundeskanzleramt, Berlin |
| 114. oldal | 55. Mark di Suvero, <i>Chonk On</i> , 2000, fém |

Megemlített szobrok és festmények, épületek, helyek

Chillida, Eduardo: *Berlin*, vas, (2002), Bundeskanzleramt, Berlin

Corbusier: Church of Ronchamp (1953)

Newgrange, earhtwork, Írország

Bartoldi, Frederick: Statue of Liberty, bronz National Monument, Washigton D.C.

Gaál Tamás: *Part Pár*, (2000), acél, Dunaujváros

- Eiffel,: Statue of Liberty, bronz,National Monument, Washigton D.C.
- Madame Tussauds, London
- Maillol, Aristide: Medierraneum, kő, (1905), Musee d'Orsay, Párizs
- Maillol, Aristide: Mediterráneum, bronz, (1905), Jardin des Tuileries, Párizs
- Meunier, Constantin: *Zsákhordó*, bronz,(1893), Szépművészeti Múzeum, Budapest
- Michelangelo: *Pieta*, kőplasztika, (1499), Basilica di San Pietro, Vatikán
- Michelangelo: *Pieta*, kő, (1550), Museo dell'Opera del Duomo, Firenze
- Michelangelo: *Pieta Rondadnini*, kő, (1552-64), Castello Sforesco, Milano
- Michelangelo: *Medici síremlék*, kő,(1526-1534), San Lorenzo, Capella Medicea, Firenze
- Mohácsi András: *Kereszt*, kő, (1998-99)
- Mohácsi András: *Mohalit*, kő, (1997), Lahr
- Mohácsi András: *Mohalit II.*, kő, (1998-99), Kiscelli Múzeum, Budapest
- Mohácsi András: *Kapu/ Picuah Nefesh*, kőplasztika, (2003)
- Moore, Henry: *Knife Edge*, (1972), bronz, London
- Kotormán László: *Űstökös*, (1999), kőplasztika, Lahr
- Kotormán László: *Aquarius*, kő, (1997)
- Praxitelész: *Hermész a kis Dionüszossal*, kő, (i.e. 330k), Olümpiai Múzeum, Olümpia
- Raymond Duchamp-Villon: *Ló*, bronz, (1909),Centre Pompidou, Párizs
- Rodin, Aguste: *Lépő alak*, bronz, (1878), Musee d'Orsay, Párizs
- Rodin, Aguste: *Brozkor*, papírmásé,(1876), Budapesti Szépművészeti Múzeum
- Rodin, Aguste: *Bronzkor*, bronz, (1876), Musee d'Orsay, Párizs
- Rodin, Aguste: *Keresztelő Szent János*, bronz(1878), Musee d'Orsay, Párizs
- Rodin, Aguste: Balzac szoborsorozat, (1893-97) Musee Rodin, Párizs
- Székely, Pierre: *Béke*, kő, (1979), Budapest
- Trethevy Quit, kő, (i.e.: 3500), Cornwall, Anglia
- Stonhenge, kő, (i.e.: 3800-2800) Wiltshire, Anglia
- Smithson, Robert: Spiral Jetty, earhtwork,(1970), Great Salt Lake, Utah
- willendorf-i Vénusz, kő, (i.e. 25000-30 000 között)Naturhistorisches Museum, Bécs
- Wright, Frank Loyd: *Imperial Hotel*, (1912-13) Tokyo

